



# Teatro medieval

Edición de  
Miguel Ángel Pérez Priego

CATEDRA  
Letras Hispánicas

Letras Hispánicas

*Teatro medieval*

Edición de Miguel Ángel Pérez Priego

CÁTEDRA  
LETRAS HISPÁNICAS

1.ª edición, 2009

Ilustración de cubierta: Rafael Sanzio, *Los desposorios de la Virgen*

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaran públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Miguel Ángel Pérez Priego, 2009  
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2009  
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid  
Depósito legal: M. 29.739-2009  
I.S.B.N.: 978-84-376-2589-8  
*Printed in Spain*  
Impreso en Fernández Ciudad, S. L.  
Coto de Doñana, 10. 28320 Pinto (Madrid)

## Índice

INTRODUCCIÓN .....	11
Teatralidad medieval .....	13
Espectáculos y ceremonias religiosas .....	17
Espectáculos cortesanos y cívicos .....	28
Momos .....	31
Coronaciones y entradas reales .....	39
Torneos y pasos de armas .....	42
Los juglares y el teatro .....	46
Teatro religioso .....	51
El <i>Auto de los Reyes Magos</i> .....	51
Representaciones toledanas .....	63
El <i>Auto de la Pasión</i> , de Alonso del Campo .....	66
Las piezas teatrales de Gómez Manrique .....	68
Representaciones franciscanas .....	76
El <i>Auto de la huida a Egipto</i> .....	76
Otros testimonios .....	79
Teatro profano .....	80
El <i>Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa</i> .....	81
Las <i>Coplas de Puertocarrero</i> .....	85
La <i>Égloga</i> de Francisco de Madrid .....	87
La <i>Égloga sobre el molino de Vascalón</i> .....	89
ESTA EDICIÓN .....	93
BIBLIOGRAFÍA .....	95

TIATRO MEDIEVAL .....	117
1. <i>Auto de los Reyes Magos</i> .....	119
2. Gómez Manrique, <i>Obras dramáticas</i> .....	133
<i>Representación del Nacimiento de Nuestro Señor</i> .....	135
<i>Lamentaciones fechas para la Semana Santa</i> .....	145
<i>Momos en la mayoría de edad del príncipe Alfonso</i> .....	150
<i>Momos al nacimiento de un sobrino suyo</i> .....	156
3. Alonso del Campo, <i>Auto de la Pasión</i> .....	159
4. <i>Auto de la huida a Egipto</i> .....	187
5. <i>Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa</i> .....	205
6. <i>Coplas de Puertocarrero</i> .....	235
7. Francesc Moner, <i>Momería</i> .....	265
8. Francisco de Madrid, <i>Égloga</i> .....	271
9. <i>Égloga sobre el molino de Vascalón</i> .....	293
APÉNDICES .....	303
Apéndice I. Ceremonias y juegos teatrales en los templos ..	305
1. Documentación varia .....	307
1.1. Alfonso X, <i>Partida I</i> .....	309
1.2. Martín Pérez, <i>Libro de las confesiones</i> .....	312
1.3. <i>Libro sinodal</i> de Pedro de Cuéllar, 1325 .....	314
1.4. Constituciones Sinodales de Segovia, 1472 .....	315
1.5. Concilio de Aranda de 1473 .....	317
1.6. Constituciones Sinodales de Ávila, 1481 .....	318
1.7. Constituciones Sinodales de Burgos, 1500, Fray Pascual de Ampudia .....	320
1.8. Constituciones Sinodales de Badajoz, 1501 .....	321
2. Ceremonias en la catedral de Toledo .....	323
2.1. Pastores .....	323
2.2. Reyes Magos .....	325
2.3. Sibila .....	328
Apéndice II. Espectáculos cortesanos y ciudadanos .....	335
1. Fiestas en el Palacio del Condestable Irazzo .....	337
Año 1461 .....	337
Los tres Reyes Magos .....	337
Bodas del Condestable. Fiestas y momos .....	338
Momos cautivos .....	338
Falsos visajes .....	339

Gentes vencidas. Artificio de la serpiente .....	339
Momos heridos .....	340
Año 1462 .....	341
Representación de los tres Reyes Magos .....	341
Año 1463 .....	342
Farsa morisca .....	342
Año 1464 .....	345
Relación de fiestas .....	345
2. Coronación de Don Fernando de Antequera, rey de Aragón .....	347
Apéndice III. Poemas de cancioneros .....	355
1. <i>Dezir de Fernán Sánchez de Calavea</i> .....	357
2. <i>El debate de Alegria e del Triste Amante</i> .....	360
3. Fray Íñigo de Mendoza, <i>Diálogo de pastores</i> .....	364
4. Juan Álvarez Gato, <i>Coplas para unas monjas devotas         suyas</i> .....	376
5. <i>Canciones para las celebraciones de la Noche de Navidad         del Cancionero musical de Astudillo</i> .....	378



## *Introducción*

## TEATRALIDAD MEDIEVAL

En los últimos años, el conocimiento del teatro medieval castellano se ha visto aumentado, gracias sobre todo al incremento de noticias acerca de actividades parateatrales, tanto en el ceremonial eclesiástico como en el ámbito de la vida de la corte y de la ciudad, y al nuevo enfoque de los hechos desde un amplio concepto de teatralidad. Este nuevo concepto, postulado, entre otros, por Johann Drumbl o Luigi Allegri, trata de abarcar tanto lo literario, los puros textos dramáticos, como lo propiamente espectacular, las distintas ceremonias, espectáculos y juegos que son portadores de algún índice de teatralidad y de los que tenemos noticia a través de documentación diversa<sup>1</sup>.

El problema seguramente reside ahora en establecer los límites y determinar con la mayor claridad posible qué textos pueden considerarse dramáticos y qué espectáculos pueden ser tenidos por teatrales. En esa línea orientadora han venido formulando diversas propuestas críticas Carol B. Kirby, Eva Castro y Pilar Lorenzo, Alan Deyermond<sup>2</sup>, o más recién

<sup>1</sup> Johann Drumbl, *Il teatro medievale*, Bolonia, Il Mulino, 1989; Luigi Allegri, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Roma/Bari, Laterza, 1988; «El espectáculo en la Edad Media», en Luis Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 21-30.

<sup>2</sup> Carol B. Kirby, «Consideraciones sobre la problemática del teatro medieval castellano», en L. Teresa Valdivieso y Jorge Valdivieso (eds.), *Studia hispánica medievalia: II Jornadas de Literatura Española*, Buenos Aires, Universidad Católica, 1988, págs. 61-69; Eva Castro Caridad y Pilar Lorenzo Gradín, «De lo espectacular a lo teatral: consideraciones sobre el teatro medieval castellano», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, II, Lis-

temente, con un planteamiento decididamente abierto, Charlotte Stern<sup>3</sup>. Los seis criterios o elementos constitutivos de lo teatral medieval propuestos por Deyermond (mimesis, diálogo, tensión dramática, argumento, texto —anterior o posterior a la representación— y representación escénica ante un público), prácticamente coincidentes con los propuestos independientemente por Castro y Lorenzo (diálogo, mimesis o *impersonation*, ejecución en un espacio convencional ante un público, texto —literario o espectacular—, intriga y acción), parecen más que razonables y plausibles. No obstante, aplicados de manera absoluta y terminante (como una especie de prueba del nueve), podrían menguar el ya reducido corpus textual y dejarían fuera prácticamente todo lo espectacular. La propuesta de Stern, al dar cabida a todo lo susceptible de representación así como a la documentación indirecta, es mucho más optimista y enriquecedora, aunque se me antoja poco discriminatoria. Por mi parte, considero que en estos momentos es aconsejable una cierta cautela ante algunos de los que se presentan como nuevos hallazgos, tanto documentales como textuales, así como una respetuosa atención a lo que ha venido sancionando como teatral la tradición crítica.

Por mucho que se fueren las cosas, habrá que reconocer, por ejemplo, que el *Duelo de la Virgen*, de Gonzalo de Berceo, no es un texto dramático, sino narrativo, aunque sea cierto que algunos motivos argumentales pudieran instalarse en la tradición del *Planctus Mariae*, e incluso —algo que no suele comentarse— reconozcamos en la escena de la vela de los judíos una situación teatral que se producía en el *Ludus Paschalis*. Tampoco habrá que considerar como teatro, frente a lo que suponen Spurgeon W. Baldwin y James W. Marchand, el episodio narrativo, aunque con pasajes dialogados, del *Liber*

*Mariae*, del franciscano Juan Gil de Zamora, que no trata sino el viejo tema de las cuatro hijas de Dios y el proceso del hombre<sup>4</sup>, repetido luego hasta la saciedad en misterios, pasiones, *sacre rappresentazioni* y autos del siglo XVI, y que es sólo una versión más o menos amplificada y ágil del relato milagroso del capítulo 119 de la *Legenda aurea*, donde se cuenta el juicio divino que sueña un hombre acusado por Satán y defendido por las Virtudes, quienes le inducen a implorar a la Virgen, que intercederá por el pecador y hará que se incline más el platillo de las buenas obras<sup>5</sup>. Descartado por la mayoría de los críticos (excepción hecha de Víctor García de la Concha y Charlotte Stern)<sup>6</sup>, ha quedado también el supuesto *Ordo Sibilarum* de la catedral de Córdoba, que publicó José López Yepes de un manuscrito del siglo XV<sup>7</sup>, al demostrar Feliciano Delgado que no es sino una traducción realizada por un escolar salmantino del libro de Phillipus de Barberis, *Discordantie sanctorum doctorum Hieronymis et Augustini et alia opuscula* (Roma, 1481)<sup>8</sup>.

Igualmente, se ha podido hablar de la teatralidad de las cantigas de amigo<sup>9</sup>, de los debates, de la poesía de cancioneros (por no mencionar, como se ha querido, el *Cantar de Mio Cid* o los *Milagros* de Berceo), pero creo que sólo en contadas ocasiones y en el caso de algunas composiciones de can-

<sup>4</sup> Spurgeon W. Baldwin y James W. Marchand, «A dramatic fragment of the *Four Gaughters of God* from medieval Spain», *Neophilologus*, 72 (1988), págs. 376-379.

<sup>5</sup> Miguel Ángel Pérez Priego, «Pervivencia de la teatralidad medieval en el siglo XVI», en *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED (Cuadernos de la UNED, 170), 1998, págs. 13-32.

<sup>6</sup> V. García de la Concha, «Teatro litúrgico medieval en Castilla: *questio metodologica*», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, ob. cit., págs. 127-143; Ch. Stern, *The Medieval Theater in Castile*, ob. cit.

<sup>7</sup> José López Yepes, «Una Representación de las Sibilas y un *Planctus Passionis* en el Ms. 80 de la catedral de Córdoba», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 80 (1977), págs. 545-568.

<sup>8</sup> Feliciano Delgado, «Las profecías de Sibilas en el Ms. 80 de la catedral de Córdoba y los orígenes del teatro nacional», *Revista de Filología Española*, 67 (1987), págs. 77-87.

<sup>9</sup> Francisco Nodar Manso, *Teatro menor galaico-portugués (siglo XIII): reconstrucción textual y teoría del discurso*, Kassel, Reichenberger, 1990.

boa, Cosmos, 1993, págs. 361-373; Alan Deyermond, «Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media: Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 39-56.

<sup>3</sup> Ch. Stern, *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton, State University of New York, 1996.



cionero, podría concedérseles el estatuto literario de textos dramáticos<sup>10</sup>.

De los cancioneros, en efecto, ha ido rescatando la crítica piezas como las *Coplas de Puertocarrero*, la *Égloga* de Francisco de Madrid o la *Égloga del molino de Vascalón*, que han alcanzado una sanción dramática generalizada. O ha valorado en otras la potencialidad teatral de determinados pasajes poéticos, como todo el episodio del nacimiento de Cristo en las *Coplas de Vita Christi*, de Fray Íñigo de Mendoza<sup>11</sup>. Pero seguramente hay otras composiciones poéticas, dentro de esa inmensa materia cancioneril, sobre las que convenga reflexionar. La propuesta metodológica de Josep Lluís Sirera tratando de aislar los rasgos que les conferirían una cierta condición dramática (construcción dialógica, presencia de acotaciones escénicas, concreción espacial y temporal, referencias a vestuario y *atrezzo*), puede ser un camino interesante para seguir<sup>12</sup>. En esa línea, el propio Sirera ha apuntado un par de textos cuya condición teatral podría discutirse: un *Dezir*, de Ferrán Sánchez de Calavera, en el que dialogan el poeta y su dama (*Cancionero de Baena*, 181v) y un anónimo *Debate de Alegría e del Triste Amante* (recogido en el *Cancionero de Herberay des Esarts*, 152r-154v, y en el de *Módena*, 83r-84r). A esos textos, Ana Rodado Ruiz ha añadido todavía el más extenso *Diálogo entre el dios de Amor y un enamorado*, de Pedro de Cartagena, en el *Cancionero general*, 88v-91r<sup>13</sup>.

De todos modos, en cuanto a los textos conservados, convendría decir que no son tan pocos ni tan insignificantes. Como bien advierte Charlotte Stern<sup>14</sup>, la historia del teatro medieval

castellano es en buena parte la historia de textos perdidos, lo que no es lo mismo que la historia de algo que nunca existió; pero también es la de un teatro en el que la pieza dramática era entendida como representación, como *performance*, y no como literatura, según estamos acostumbrados a percibir desde el Renacimiento. A lo que hay que añadir que mucho teatro medieval europeo se ha conservado porque fue editado por la imprenta en el siglo XVI, algo que no se produjo en España.

Tampoco hay que perder de vista que éste que llamamos teatro medieval es un teatro de condición y categoría literarias peculiares, que en gran medida lo alejan de nuestra concepción moderna del hecho teatral. Es un teatro que no tiene una realización textual propia y que tampoco era habitual recoger por escrito. Ni las crónicas ni los documentos eclesiásticos, que no escasean en noticias sobre ceremonias y espectáculos, sienten la necesidad de transcribir los textos. Y así los que nos han llegado lo han hecho mayoritariamente por las vías más comunes de transmisión literaria de la época — como pudo ser en el XV la ya mencionada del cancionero poético, del que adoptan sus convenciones de transcripción y escritura —, o a través de copias ocasionales y descuidadas. Se trata asimismo de un teatro que oscila descompensadamente entre la palabra y el gesto, sin apenas acción ni trama argumental, de un teatro muy estático que se resuelve bien en gesto y alarde visual, bien en largos parlamentos didácticos o piadosos. Finalmente, más que puras creaciones dramáticas, estas obras y espectáculos se muestran próximas al acto ritual, en el que toma parte y con el que se identifica toda la colectividad.

### *Espectáculos y ceremonias religiosas*

Los dos principales focos de producción e irradiación del espectáculo teatral en la Edad Media son la Iglesia y la corte. En su mayor parte, aquella actividad teatral ocurre entonces en torno a las sedes catedralicias, los templos parroquiales, los conventos y monasterios, o en torno a la propia corte regia, los palacios señoriales o el ámbito propiamente ciudadano, con motivo de fiestas populares o recibimientos y entradas triunfales.

<sup>10</sup> Josep Lluís Sirera, «Diálogos de Cancionero y teatralidad», en R. Beltrán et al. (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la Literatura del Siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, págs. 351-363.

<sup>11</sup> Ch. Stern, «Fray Íñigo de Mendoza and medieval dramatic ritual», *Hispanic Review*, 33 (1965), págs. 197-245. Puede verse aquí Apéndice III, 3.

<sup>12</sup> J. L. Sirera, «Diálogos de Cancionero y teatralidad», art. cit.

<sup>13</sup> Ana Rodado Ruiz, «Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas», en *Los albores del teatro español: Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, págs. 25-44.

<sup>14</sup> Ch. Stern, *The Medieval Theater in Castile*, ob. cit., pág. 6.

De los espectáculos en las iglesias, nos han transmitido información documentos diversos. Algunos han sido muy discutidos, como el famoso texto de las *Partidas* (1.<sup>a</sup>, tit. 6, ley 35), de Alfonso el Sabio:

Pero representaciones hi ha que pueden los clérigos facer, así como de la nascencia de nuestro señor Iesu Cristo que demuestra cómo el ángel vino a los pastores et díxoles cómo era nacido, et otrosí de su aparecimiento cómo le venieron los tres reyes adorar, et de la resurrección que demuestra cómo fue crucificado et resurgió al tercer día. Tales cosas como éstas que mueven a los homes a facer bien et haber devoción en la fe facerlas pueden, et demás porque los homes hayan remembranza que segunt aquello fueran fechas de verdat; mas esto deben facer apuestamente et con grant devoción et en las cibdades grandes do hobiere arzobispos o obispos, et con su mandado dellos o de los otros que tovieran sus veces, et non lo deben facer en las aldeas, nin en los lugares viles, nin por ganar dineros con ello [...] <sup>15</sup>.

La fuente del texto, como ha hecho ver Humberto López Morales, se halla en diversas glosas de juristas boloñeses a las compilaciones de decretos promovidas por Inocencio III (1207) y Gregorio IX (1234), la *Compilatio tertia* y las *Decretales*, respectivamente <sup>16</sup>. Críticos no del todo convencidos, como Ch. Stern, sostienen, sin embargo, que ese párrafo indica, más que una traslación mecánica, una paráfrasis y ampliación de la fuente <sup>17</sup>.

Otro texto litigioso ha sido el documento de la catedral de Zamora de 1279, publicado por José Luis Martín <sup>18</sup> e interpretado como testimonio teatral por José Andrés Casquero Fernández y Ángel Gómez Moreno <sup>19</sup>. En él se concede libertad

<sup>15</sup> *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*, ed. de la Real Academia de la Historia, I, Madrid, Imprenta Real, 1807.

<sup>16</sup> H. López Morales, «Alfonso X y el teatro medieval castellano», *Revista de Filología Española*, 71 (1991), págs. 227-252.

<sup>17</sup> Ch. Stern, *The Medieval Theater in Castile*, ob. cit., pág. 77.

<sup>18</sup> J. L. Martín, *Campeños vasallos del obispo Suero de Zamora (1254-1286)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pág. 21.

<sup>19</sup> J. A. Casquero Fernández, «Algunos datos históricos sobre la celebración de la Semana Santa en la ciudad de Zamora», en *La Semana Santa de Zamora*, Zamora, Ayuntamiento, 1986, págs. 30-45; Á. Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, pág. 66.

a los clérigos de la ciudad para entrar y salir a la puerta del castillo «pora cantar los viessos e fazer representación de Nuestro Señor en el día de Ramos», alusión que puede que remita a una ceremonia pasional de la catedral zamorana a finales del siglo XIII, pero que nos es desconocida.

Actas conciliares y constituciones sinodales, si bien algo posteriores, non ofrecen información menos controvertida. Las constituciones del sínodo de Cuéllar, en 1325, mencionan los juegos de la fiesta de las Marías y el monumento, aludiendo seguramente a alguna representación parcial del ciclo de la *Visitatio sepulchri*:

Otrosí, en las iglesias non se deven fazer juegos sinon si sean juegos de las fiestas así como de las Marías e del monumento, pero han de catar los clérigos que por tales juegos non trayan el divinal oficio <sup>20</sup>.

Más explícitas, aunque más tardías, son las actas del Concilio de Aranda de 1473, convocado por Alonso Carrillo para el arzobispado de Toledo. Según éstas refieren, en las iglesias de la provincia, con motivo de determinadas festividades (Navidad, San Esteban, San Juan, los Inocentes y otros días festivos y misas nuevas), existía costumbre de ejecutar durante los oficios diversa suerte de juegos escénicos, espectáculos y ficciones («ludi theatrales, larvae, monstreae, spectacula, necnon quamplurima inhonesta et diversa figmenta in ecclesiis introducuntur»). Tales juegos y espectáculos son ahora prohibidos por los cánones del concilio, en tanto que se permiten y alientan las representaciones honestas y piadosas que muevan al pueblo a devoción:

praesentium serie omnino prohibemus [...]. Per hoc tamen honestas repraesentationes et devotas, quae populum ad devotionem movent, tam in praefatis diebus quam in aliis non intendimus prohibere <sup>21</sup>.

<sup>20</sup> José Luis Martín y Antonio Linage Conde (eds.), *Religión y sociedad medieval: el Catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1987, pág. 242.

<sup>21</sup> Juan Tejada y Ramiro, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*, V, Madrid, 1855, págs. 24-25; F. Mendoza Díaz-Maroto,



En términos semejantes se expresan otros documentos de la época, como las actas del Concilio Complutense de 1480, las constituciones sinodales de Ávila dictadas por el obispo Alonso de Fonseca en 1481 o, ya en el cierre del siglo, en 1501, las del obispo Alonso Manrique para su diócesis de Badajoz<sup>22</sup>. En sustancia, de lo que todos esos testimonios nos hablan es de unas ceremonias y espectáculos que tradicionalmente vienen representándose en las iglesias con motivo de determinadas festividades, primordialmente, conforme indicaba ya el citado Concilio de Aranda, en la de Navidad (incluyendo en ella todo un ciclo que comprende también las festividades de San Esteban, San Juan y los Inocentes), e igualmente en las festividades de la Pasión y Resurrección, como

«El Concilio de Aranda (1473) y el teatro medieval castellano», *Criticón*, 26 (1984), págs. 5-15, ha dado a conocer una traducción contemporánea de este famoso fragmento, conservada en un documento del archivo de la catedral de Toledo y destinada seguramente a la difusión de las disposiciones del concilio en las parroquias. Conviene notar que en esa versión abreviada en castellano se utiliza ya el término *representaciones* para aludir a los distintos espectáculos a los que se refiere el texto latino: «[...] quiere en efecto que, en tanto que se faze el oficio divino, no se fagan en las iglesias ni en las solemnidades de las misas nuevas juegos ni *representaciones* desonestas ni se digan sermones ilícitos [...] Pero por esto no se defienden las *representaciones* devotas e onestas que mueven al pueblo a devoción».

<sup>22</sup> Las disposiciones del Concilio Complutense son citadas por José Amador de los Ríos en su *Historia crítica de la literatura española*, VII, Madrid, 1865, pág. 472, n. El fragmento correspondiente de las sinodales de Ávila ha sido transcrito últimamente por Ángel Gómez Moreno, «Teatro religioso medieval en Ávila», *El Crotalón*, 1 (1984), págs. 769-775. Las de Badajoz fueron ya recogidas por Antonio Rodríguez Moñino, «Historia literaria de Extremadura: la Edad Media y los Reyes Católicos», *Revista de Estudios Extremeños*, 6 (1950), págs. 114-115, y ahora por Ana M.<sup>a</sup> Álvarez Pellitero, «Aportaciones al estudio del teatro medieval en España», *El Crotalón*, 2 (1985), págs. 13-35. Junto a otras disposiciones eclesiásticas del mismo género, me refiero a las de Badajoz y a las de Ávila en mi estudio *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982, págs. 42-44. Puede verse también Amancio Labandeira, «Más referencias sinodales sobre las actividades teatrales y parateatrales de la Edad Media», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 15 (1992), págs. 223-232; Jesús Menéndez Peláez, «Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento español», *Archivum*, 48-49 (1998-1999), págs. 271-332; y, por supuesto, *Synodicon Hispanicum*, V-VII, ed. de A. García y García, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1990-1993.

explicitan las constituciones de Badajoz («fazen representaciones de los misterios de la Natividad e de la Pasión e Resurrección de Nuestro Señor»)<sup>23</sup>.

La mayoría de esos espectáculos serían de carácter piadoso y devoto, semejantes, podemos suponer, a los que sabemos que se representaban en la catedral de Toledo para la Navidad, desde los siglos XII y XIII: el propio *Auto de los Reyes Magos*, la *Representación de los pastores* y el *Canto de la Sibila*; o las ceremonias que se documentan en iglesias castellanas para la Pasión y Resurrección, como la *Depositio* y la *Elevatio*, de las que tratamos más abajo, o la misma ceremonia de las Marías que menciona el citado sínodo de Cuéllar (por hablar sólo de testimonios anteriores al siglo XV).

Pero, junto a las representaciones devotas —según confirmaban también aquellas actas y documentos eclesiásticos que veíamos más arriba—, había además otros espectáculos que ocasionaban perturbación en el culto, ya que tenían lugar durante el oficio divino, y, sobre todo, se producían mezclados con inhonestidades y peligrosos desvíos de la auténtica devoción de los fieles. Así lo documenta el ya citado Concilio de Aranda:

Quae vero quaedam tam in metropolitani quam in cathedralibus et aliis ecclesiis nostrae provinciae consuetudo inolevit ut videlicet in festis Nativitatis Domini Nostri Jesuchristi, et sanctorum Stephani, Joannis et Innocentium, aliisque cer-

<sup>23</sup> Véase este significativo pasaje de la *Crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1940, pág. 156: «El segundo día de pascua [de Navidad], que es la fiesta de San Estevan, y el tercero y quarto, que son días de Sant Juan apóstol y evangelista e de los Ynoçentes [...]» Las representaciones de esos días, por consiguiente, debían ser de tema relacionado con la Navidad. No creo que, como a veces se ha hecho, haya que pensar en escenificaciones de «vidas de santos» (la alusión de las constituciones de Ávila parece muy genérica y ya fuera de contexto: «pero por esto non quitamos ni defendemos que non se faga [...] la representación de algún sancto o fiesta dél») y mucho menos haya que confundir esta fiesta de San Juan con la de San Juan Bautista del solsticio de verano, y sostener que los bailes y mascaradas con los que ésta sería celebrada eran condenados por nuestro texto del concilio de Aranda (así, por ejemplo, J. Caro Baroja, *La estación de amor (fiestas populares de mayo a San Juan)*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 260).

tis diebus festivis, etiam in solemnitatibus missarum novarum, dum divina aguntur, ludi theatrales, larvae, monstrae, spectacula, necnon quamplurima inhonesta et diversa figmenta in ecclesiis introducuntur; tumultuationes quoque et turpia carmina et desistorii sermones dicuntur, adeo quod divinum officium impediunt et populum reddunt indevotum [...].

No sabemos bien en qué consistían tales «inhonestidades» (o *juegos de escarnio*, como otras veces se les llama), pero, conforme denuncian las constituciones de Ávila o las de Badajoz, parece que radicaban en la propia intervención de los clérigos (seguramente los ordenados de menores), que se disfrazaban y enmascaraban:

salen y acostumbra[n] fazer çaharrones, y vestir hábitos contrarios a su profesión, los omes trayendo vestiduras de mugeres y de frailes y de otros diversos hábitos, y pónense otras caras de las que nuestro Señor les quiso dar, faziéndose homarraches, y dizen muchas burlas y escarnios y cosas torpes y feas y deshonestas<sup>24</sup>,

y proferían burlas y canciones torpes («cacephatones»):

la costumbre, que más propiamente se puede dezir abusión e corruptela, que en las iglesias tienen de hazer e dezir las deshonestidades que la noche de Navidad dizen y fazen, so color de alegría que todos los fieles christianos aquella sagrada noche deven de aver, diciendo, en lugar de las bendiciones de las lecciones de los Maytines, cacephatones, e cantando cantares torpes e feos, e faziendo otras deshonestidades [...]»<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> *Constituciones sinodales de Ávila*, 1481, en A. García y García (ed.), *Synodicon Hispanum*, VI, Madrid, BAC, 1993, págs. 130-131.

<sup>25</sup> *Constituciones sinodales de Badajoz*, 1501, en A. García y García (ed.), *Synodicon Hispanum*, V, Madrid, BAC, 1990, págs. 55, 76-77. En manuales de confesores del siglo XVI, tales inhonestidades aparecen claramente identificadas con cantares sucios y pullas en lugar de bendiciones, que se acostumbra a decir en los maitines de Navidad. Así en el *Confessionario*, de fray Domingo de Valtanás (Sevilla, 1555): «Mezclar las cosas divinas en materias torpes, como el que trovó las lecciones de Job aplicándolas a sus amores, mortal es, y lo mismo cantar cantares suzios, y echar pullas por bendiciones, como lo hazen algu-

Próximo a esos espectáculos y juegos estaría el famoso del *Obispillo*, el *episcopus puerorum*, una de las fiestas jocosas, *tripudia*, *larvae* o *teatrales ludi*, protagonizadas en la Edad Media por los diáconos, prestes, monaguillos y subdiáconos. Era en su origen una ceremonia cómica y burlesca, que se celebraba del día de San Nicolás a los Inocentes y se inscribía, por tanto, en las invernales fiestas de locos (herederas de las *libertates decembris* de las Saturnales). El sentido de estas fiestas no era otro que la exaltación de los inocentes, de los niños y de los más débiles y desprotegidos socialmente, por lo que venían a proponer la inversión durante un tiempo de los papeles que cada uno representaba en la sociedad<sup>26</sup>. En este caso, consistía en la elección paródica y provisional de un mozo de coro como obispo. Durante ese breve espacio de tiempo, quedaban invertidas las funciones y el «obispillo» recibía los honores de toda la clerecía y hasta llegaba a protagonizar algún oficio litúrgico burlesco<sup>27</sup>. La fiesta fue muy conocida en toda la Europa medieval, extendida, al parecer, de la misma manera que el tropo y la secuencia, desde el monasterio de Saint-Gall en Suiza<sup>28</sup>.

nos en los maitines de Navidad, peccado grave es»; o en el *Manual de confesores*, de Martín de Azpilcueta (Medina del Campo, 1554): «[blasfemó] si mezcló o consintió o procuró mezclar al culto divino cantares seglares, profanos, torpes y suzios en voz humana o de órgano [...]» empero dezimos que no parece peccado mortal sino quando la canción es torpe y suzia o vana y profana cantada durante el officio divino por los que son avisados que no son lícitos. Lo mesmo dezimos de los que la noche de Navidad dizen pullas o maldiciones a los que piden la bendición para dezir las lecciones».

<sup>26</sup> Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, trad. esp., Barcelona, Península, 1988; Harvey Cox, *Las fiestas de locos*, trad. esp., Madrid, Taurus, 1983; Peter Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

<sup>27</sup> «Durante su celebración era elegido un obispo o abad de los locos, se bailaba por las calles y en las iglesias, se realizaba una procesión y una falsa misa, en la que los curas llevaban máscaras o vestidos de mujer, se ponían al revés los hábitos, sostenían el misal boca abajo, jugaban a las cartas, comían salchichas, cantaban canciones obscenas y en vez de bendecir a los feligreses los maldecían» (P. Burke, ob. cit., pág. 275).

<sup>28</sup> E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Londres, Oxford University Press, 1903; Vincenzo de Bartholomaeis, *Origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, Zanichelli, 1924.



Manuel Milá y Fontanals ha descrito la celebración del *Bisbató* en numerosas iglesias de Cataluña desde el siglo xv<sup>29</sup>. En las iglesias castellanas tuvo también gran vitalidad esta costumbre. En las constituciones sinodales de Segovia de 1472, así como en las de Ávila del obispo Alonso de Fonseca en 1481 (todavía vigentes y reeditadas en 1557), es la única ceremonia festiva que permiten que continúe celebrándose en los templos («Pero por esto non quitamos nin defendemos que non se faga el *Obispillo* e las cosas e actos a él pertenescientes onesta e devotamente que por ciertos misterios se suelen acostumbrar fazer cada año»). En la Granada recién conquistada, según noticias de Francisco Bermúdez de Pedraza, parece que la instauró fray Hernando de Talavera como fiesta más bien devota y edificante para los mozos y clérigos menores<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> M. Milá y Fontanals, *Orígenes del teatro catalán*, en *Obras completas*, VI, Barcelona, 1895. Siguiendo a Villanueva y su *Viaje a las iglesias de España*, XVI, págs. 92-94, Milá documenta ya la ceremonia en una consuetud de Lérida en el siglo xv: la víspera de San Nicolás de Bari los niños de coro se quedaban en el capítulo y elegían entre ellos un obispo; en las segundas vísperas de San Juan Evangelista, después del *Magnificat* (uno de cuyos versículos daba el sentido a la fiesta: «Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles»), los niños y su obispo empezaban la conmemoración de los Inocentes: echaban al prelado de su cátedra, donde entraba el obispillo, y hacían el oficio, daba la bendición episcopal y predicaba en la misa. Para estas fiestas se guardaba desde antiguo en la sacristía «mitram pro pueris y annulum puerorum» y de las capas usadas solían hacer otras pequeñas «pro scholaribus». En Gerona existía la misma costumbre y aún incorporaba otro niño que hacía de abad de San Feliu y que se oponía al obispillo, con lo que se producían frecuentes contiendas y alborotos. En algún otro lugar, probablemente en Vich, el Bisbató pronunciaba un largo parlamento en el que, siguiendo el texto evangélico, narraba la adoración de los Magos y la matanza de los inocentes, y explicaba que él era uno de aquellos niños escapado de la matanza; a continuación, pasaba a satirizar las costumbres de los diferentes estamentos de la población. La costumbre, en fin, ha tenido supervivencia en tiempos modernos en el monasterio de Montserrat, donde se elegía entre los niños de coro un abad, a cuyas órdenes se ponen otros niños y le presentan presos algunos niños mendigos, a quienes obsequia con una buena comida. Otras referencias pueden verse en J. P. W. Crawford, «A note on the boy bishop in Spain», *Romanic Review*, 12 (1921), págs. 146-154, y Julio Caro Baroja, Julio, *El carnaval*, Madrid, Taurus, 1979, págs. 305-314.

<sup>30</sup> Francisco Bermúdez de Pedraza, *Antigüedad y excelencias de Granada*, Madrid, 1608, fols. 112v-113v. Otros testimonios pueden verse en Miguel Ángel Pérez Priego, «Pervivencia de la teatralidad medieval en el siglo xvi»,

licencias semejantes a la del *obispillo* ocurrían también en las celebraciones religiosas de las misas nuevas y de bodas. Todo ello sería causa de que algunos prelados, como Alonso Manrique, determinaran prohibir cualquier tipo de espectáculo en los templos, o que otros, como Carrillo y Fonseca, según vimos, trataran de eliminarlos y de fomentar, en cambio, las representaciones más devotas y piadosas.

En definitiva, lo que todas aquellas disposiciones eclesiásticas que hemos ido examinando vienen a testimoniar es la existencia en las iglesias de una viva actividad teatral —unas veces grave y devota, pero otras paródica y jocosa— que goza de la aceptación de los fieles y hasta ha podido llegar a convertirse en un hecho más de la vida diaria. Como cuenta Alfonso Martínez de Toledo en su *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (1438), la representación en el templo es incluso ocasión propicia que aprovecha la mujer vanagloriosa para ser vista y mirada:

Dize la fija a la madre, la muger al marido, la hermana a su hermano, la prima a su primo, la amiga a su amigo: ¡Ay, cómo está enojada! Duéleme la cabeza, siéntome de todo el cuerpo, el estómago tengo destenprado estando entre estas paredes. Quiero ir a los perdones, quiero ir a Sant Francisco, quiero ir a misa a Santo Domingo; *representación* fazen de la Pasión al Carmen [...]»<sup>31</sup>.

En los días de Semana Santa y junto a esas «representaciones de la Pasión», tenían también lugar en las iglesias castellanas diversas ceremonias litúrgicas que podemos calificar de parateatrales. Tal era, por ejemplo, la procesión del Pendón, en la que, a lo largo de las naves del templo y acompañando el canto del *Vexilla regis*, se exhibía el estandarte con la cruz y las cinco llagas; o las ceremonias, extendidas por toda Europa, de la *Depositio* y la *Elevatio Crucis*, el Viernes Santo y el Do-

art. cit., págs. 13-32. Véase también Jesús Menéndez Peláez, «Teatro e Iglesia...», art. cit., págs. 283-294.

<sup>31</sup> Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, cap. IX, ed. de Marcella Ciceri, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pág. 206.



mingo de Pascua, con las que se rememoraba asimismo el entierro y la resurrección de Cristo<sup>32</sup>.

Exponentes de una cierta teatralidad deben ser considerados también los sermones medievales. Trabajos clásicos, como el de G. R. Owst, pusieron ya de manifiesto la coincidencia de fuentes y recursos entre el sermón y el drama medieval, que viven en torno a las mismas fiestas y celebraciones religiosas y no dejaron de influirse mutuamente<sup>33</sup>. Aunque lógicamente preexistente al teatro, el sermón, aparte de por su propia ejecución (que en casos como el de San Vicente Ferrer llega a ser espectacular), por la propia condición permeable del género, aparece muchas veces cargado de elementos dramáticos. La necesidad de plegarse a situaciones literarias más comunes le puede llevar a incorporar formas teatrales perfectamente reconocibles. En ese sentido, Pedro M. Cátedra ha analizado el sermón decimoquinto de San Vicente Ferrer, *Sermón de la Asunción de Santa María*, y ha hecho ver su relación con el teatro asuncionista, algunos de cuyos elementos incorpora para los oyentes, de manera que «si no llega a condicionar una hipotética creación teatral o pictórica, sí la interpreta para los oyentes: lee pinturas o da sentido a recuerdos espectaculares»<sup>34</sup>. Por su parte, Hugo O. Bizzarri sugiere que, más que un teatro, lo que se debe al sermón es la creación de un lenguaje dramático, lenguaje que se ha ido forjando a través de la técnica de la «práctica» mediante la inserción en el sermón de diálogos y monólogos con los que el predicador ilustraba situaciones o comportamientos, técnica que advierte

<sup>32</sup> Richard B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958; Víctor García de la Concha, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media», en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel*, V, Zaragoza, Anubar, 1982.

<sup>33</sup> G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1933.

<sup>34</sup> P. M. Cátedra, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media: San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994, págs. 268-271, y «De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516, Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, págs. 7-18.

bien, por ejemplo, en el sermón vigésimo segundo, *Sermón que habla de la Natividad de Ihesú Christo*, de la citada colección de San Vicente Ferrer<sup>35</sup>.

Tal puede ser el caso de la famosa y discutida *Danza de la muerte*, entendida por algunos como ilustración animada de un sermón fúnebre. De la *danza* se nos ha conservado un texto muy singular y representativo, custodiado precisamente en un manuscrito escorialense de principios del siglo xv que, para distinguirlo de la otra versión más tardía, de 1520, se le nombra con el título de *Danza general de la muerte*. Constituido por setenta y nueve coplas de arte mayor y un desfile de hasta treinta y tres personajes, representa una de las muestras literarias más completas y valiosas del género. Aquí la Muerte tiene una rotunda presencia como personaje principal que abre el discurso («Yo só la Muerte cierta a todas las criaturas / que son y serán en el mundo durante...»). Y es permanente y esencial en el poema la forma dialogada, el diálogo en parejas de personajes, uno de los cuales es invariablemente la Muerte, en tanto que el otro es el correspondiente representante en el desfile de los estados del mundo. Pero además de voz y de esa capacidad dialógica, la Muerte, como personaje dramático, posee también atributos caracterizadores, como pueden ser el arco y la flecha que porta y de los que nadie se puede amparar por fuerte que sea. De igual modo, posee movimiento y gestos, como revela su intervención en el macabro y sarcástico baile al que va convocando a los estados del mundo, subrayado además a modo de acotación escénica interna en la presentación de cada uno de ellos («A la danza mortal venid los nacidos... / abrazadme, agora seredes mi esposo... / Canónigo amigo, no es el camino / ese que pensades, dad acá la mano...»). De todos modos, cuesta asumir la plena condición teatral de la obra y, al propósito, nos parece que siguen siendo válidas las dudas que planteaba Fernando Lázaro Carreter:

Volviendo al problema de su presunta naturaleza dramática, hemos de confesar nuestra incertidumbre, mayor aún que

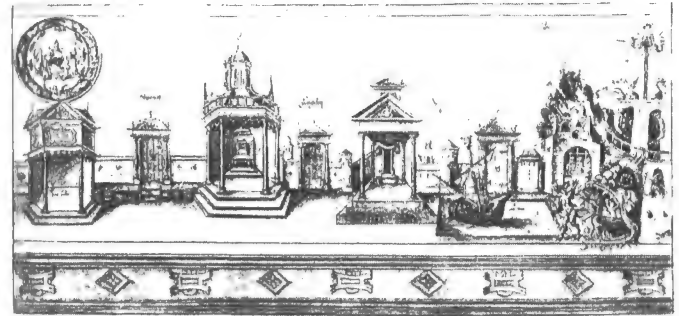
<sup>35</sup> H. O. Bizzarri, «La palabra del predicador: entre liturgia y dramatización», *Medievalia*, 27 (2006), págs. 65-92.

ante los diálogos cortesanos posteriores. Hay circunstancias que invitan a pensar en el carácter teatral de la *Danza*. Así, *clorian* fórmulas de presentación del tipo: «Estas dos doncellas, *que vedes hermosas*» (v. 66); pero pueden ser residuos de su primitivo carácter de ilustración de escenas gráficas. En contra de su posible escenificación obran indicios como su rígida disposición estrófica, la inexistencia de diálogo propiamente dicho por carencia de réplicas, y el número desmesurado de los personajes. Nuestra indecisión es favorable a considerar este poema como obra destinada a la lectura, aunque de notables posibilidades dramáticas<sup>36</sup>.

### *Espectáculos cortesanos y cívicos*

Los palacios del rey y de la nobleza son el otro foco principal de producción teatral. Hay en las cortes principescas del otoño de la Edad Media una fuerte tendencia a la teatralización de casi todos los sucesos de la vida diaria. Con motivo de los más distintos acontecimientos y ocasiones se organizan desfiles, danzas, juegos, torneos y espectáculos diversos, en los que se concede especial importancia al artificio visual, a la música y al vestuario. Incluso parte de la actividad literaria cobra un cierto grado de teatralidad, como es apreciable en diversos géneros poéticos (*serranillas*, preguntas y respuestas, letras e invenciones, poemas dialogados).

No es, pues, extraño que la corte incorporara enseguida a su ámbito las representaciones dramáticas de las iglesias y convirtiera esa práctica teatral en espectáculo cortesano. La *Crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, magnífico y revelador documento sobre la vida en una corte castellana fronteriza en la época de Enrique IV, nos da cuenta, por ejemplo, de cómo el citado condestable de Castilla, todos los años para las fiestas de Navidad, en las salas de su palacio jienense, hacía representar —y hasta intervenía él mismo en la representación— dos espectáculos dramáticos distintos, la *Estoria del Nacimiento del Nuestro Señor e Salvador Jesucristo* y de los pastores



<sup>36</sup> F. Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1970.

Escenario múltiple y simultáneo (Valenciennes, 1547).



y la *Estoria de quando los Reyes vinieron a adorar y dar sus presentes a Nuestro Señor Jesucristo*. De la representación de esta última en el año 1462 nos ofrece la crónica un detallado y significativo relato:

Y desde ovieron çenado y levantaron las mesas, entró por la sala una dueña, cavallera en un asnico sardesco, con un niño en los braços, que representava ser nuestra señora la Virgen María con el su bendito e glorioso Fijo, e con ella Josep. Y en modo de grant devoción, el dicho señor Condestable la recibió, e la subió arriba al asiento do estava, y la puso entre la dicha señora condesa e la señora doña Guiomar Carrillo su madre e la señora doña Juana su hermana, e las otras dueñas e doncellas que ende estavan. Y el dicho señor se retrayó a una cámara con dos pajes muy bien vestidos, con visajes e sus coronas e las cabeças, a la manera de los tres Reyes Magos, y sendas copas en las manos, con sus presentes. Y así movió por la sala adelante, muy mucho paso, e con muy gentil contención, mirando el estrella que los guiava, la qual iba por un cordel que en la dicha sala estava. E así llegó al cabo della, do la Virgen con su Fijo estavan, e ofresció sus presentes, con muy grant estruendo de tronpetas e atabales y otros es tormentos.

Como ya por su título y por esta descripción se advierte, ambas representaciones diferirían poco de las que se ejecutaban en las iglesias en la tradición del *Officium pastorum* y del *Ordo stellae* del drama litúrgico. La gran novedad consiste en haber sido sustituidas ahora las naves del templo por las salas de palacio, del mismo modo que los clérigos y cantores lo han sido por los nobles y pajes cortesanos. Por lo demás, conforme se desprende de la descripción, la presencia de unos «actores» que encarnan distintos papeles, el movimiento escénico a lo largo de la sala y el aparato escenográfico de vestidos, visajes, accesorios y músicas, son ya marcas inequívocas de la teatralidad del espectáculo<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Las representaciones de la corte de Lucas de Iranzo han merecido desde antiguo la atención de la crítica. Entre los numerosos trabajos a ellas dedicados, cabe citar: Charles V. Aubrun, «La chronique de Miguel Lucas de Iranzo, I: Quelques clartés sur la genèse du théâtre en Espagne», *Bulletin Hispa-*

## Momos

Pero el espectáculo teatral —o si se quiere, parateatral— más representativo que se produce en la corte es el del *momo*, al que aluden reiteradamente las crónicas de la época, si bien de forma un tanto genérica y sin entrar apenas en detalles descriptivos, por lo que tampoco resulta fácil definirlo con precisión. Por lo que podemos deducir de aquellas noticias, el momo era un espectáculo diverso, con cuyo nombre se aludía tanto a las personas que en él intervenían como a la propia fiesta y representación<sup>38</sup>. Era un espectáculo propio de la corte, en el que solían intervenir todos sus miembros, desde el rey al último paje. Hacia mediados del siglo xv todavía era nuevo en Castilla, según conocido testimonio de Alonso de Cartagena:

El juego que nuevamente agora se usa de los momos, aunque de dentro dél esté onestat e madurerat e gravedat entera,

*nique*, 44 (1942), págs. 81-95; Juan Oleza, «Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa: vinculaciones medievales», en *Ceti sociali ed ambienti urbani del teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, págs. 265-294; Lucien Clare, «Fêtes, jeux et divertissements à la cour du Connétable de Castille Miguel Lucas de Iranzo (1460-1470): les exercices physiques», en el colectivo *La fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, págs. 5-32; Miguel Ángel Pérez Priego, «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos*, 5 (1989), págs. 141-163; Francisco J. Flores Arroyuelo, «Teatro en el palacio medieval», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, II, Castellón, Universitat Jaume I, 1999, págs. 155-165.

<sup>38</sup> Próximo al momo, si no idéntico, debía de ser entonces el espectáculo al que también se refieren las crónicas con el término *entremés*, tomado seguramente del catalán y con el que igualmente designaban una diversión o entretenimiento cortésano en el que intervenían máscaras, músicas y danzas; sobre el tema, véase E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácara y moji-gangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, I, Madrid, Casa Editorial Bailly-Ballière (col. Nueva Biblioteca de Autores Españoles), 1911, págs. LIV-LVII; W. S. Jack, *The Early «Entremés» in Spain: the Rise of a Dramatic Form*, Filadelfia, Pennsylvania University, 1923, págs. 9-19; F. Lázaro Carreter, «El Arte nuevo (vv. 64-73) y el término entremés», *Anuario de Estudios Medievales*, 5 (1965), págs. 77-92.

pero escandalizase quien ve fijosdalgo de estado con visajes ajenos. E creo que no los usarían si supiesen de qual vocablo latino descende esta palabra momo<sup>39</sup>.

Por aquel entonces era bien conocido en otras cortes europeas, como en la Señoría de Venecia, donde el viajero Pero Tafur contempla unos espectaculares momos, que describe en sus *Andanças e viajes*:

E es la gente comunalmente toda rica, que yo vi por Car-nestollendas fazer una fiesta en el palacio mayor del duce, que fizieron momos, e venían dos galeas por la mar e fingieron que la una traía al emperador e venien con él treinta caval-leros vestidos de brocados, e en la otra un maestre de Rodas vestido de vellud negro. E recibienlos las damas, todas vesti-das de brocado e muy ricos firmalles, e ciertamente yo vi tal que mudó tres vestidos en aquella fiesta, e aún fue mucho, que aquellos eran gente mediana de la cibdad e no de los me-jores ni más ricos, pero la fiesta no se podía mejorar<sup>40</sup>.

De los que se festejaban en la corte portuguesa, ya a fines del siglo xv, tenemos noticia por la carta del embajador espa-ñol Ochoa de Ysásaga a los Reyes Católicos, el 25 de diciem-bre de 1500. Por la descripción que hace de ellos, deducimos que se trataba de una ceremonia muy lujosa, a la que concu-rrían infinidad de cortesanos disfrazados con sus carátulas, que presentaban a los reyes diferentes escritos encomiásticos para que los leyeran. Se cerraba la fiesta, dadas las doce de la noche, con una danza llamada *serau*, en la que el rey danzaba

<sup>39</sup> Glosa de Alonso de Cartagena al cap. XIII del lib. II del *Libro de la Provi-dencia divina* de Séneca, citado por J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la li-teratura española*, VII, Madrid, 1865, pág. 470, n. En ese mismo lugar recuerda Amador de los Ríos otro significativo pasaje del mismo Alonso de Cartagena en su *Doctrinal de caballeros*: «Dos cosas son en que sin actos de guerra al tiem-po de hoy los fijosdalgo usan las armas [...] la una es en contiendas del reino; la otra es en juegos de armas, así como los torneos e justas, e estos autos que agora nuevamente aprendimos, que llaman *entremeses*.» Juan de Mena utiliza ya la palabra momo en sus *Coplas de los pecados mortales*, vv. 429-430: «Del ipó-crita diría / ser momo de falsa cara...».

<sup>40</sup> Pero Tafur, *Andanças e viajes*, ed. de M. Á. Pérez Priego, Sevilla, Funda-ción José Manuel Lara (col. Clásicos Andaluces), 2009, pág. 180.

con todos los momos<sup>41</sup>. Con cierto detalle queda descrito el juego de disfraces:

Vino el señor rey con veinte cavalleros de los principales de su corte hechos momos, con sus carátulas e çimeras, con grand es-truendo de trompetas, e dieron dos vueltas por la sala dançando. Y después el señor rey començó ir al estrado; y la señora reina desdeque sentió que era él, levantóse y salió a reçebirle a la meatad del estrado, y juntáronse; el señor rey quitó la carátula y el bone-te y con grand prazer reyendo se hizieron grandes reverençias bien baxas el uno al otro, y después fueron a dançar [...]»<sup>42</sup>.

Las crónicas castellanas de la época documentan un buen número de estos espectáculos, aunque son poco explícitas en su descripción. Momos se celebraron en 1435 con ocasión del nacimiento de un hijo al condestable don Álvaro de Luna, como refieren la *Crónica del Halconero de Juan II* y la *Re-fundición de la Crónica del Halconero*:

E después que mucho ovieron dançado, e fecho momos, retraxéronse a esta sala muy bien arreada de muchos tapizes e brocados<sup>43</sup>.

Otros momos mencionados en estas crónicas son los cele-brados en Valladolid el primero de mayo de 1434 en la fiesta de recibimiento que ofreció don Álvaro de Luna al rey Juan II, o los que tuvieron lugar en Soria con motivo del recibimiento que le hizo Juan II a su hermana doña María de Aragón:

Estas vistas duraron nueve días, en la qual la Reyna fue muy servida del Condestable e de los otros cavalleros. E como el Rey avía llevado consigo muchos gentiles onbres, e la reyna

<sup>41</sup> I. S. Révah, «Manifestations théâtrales pré-vicentines: les "momos" de 1500», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, 3 (1952), págs. 91-105. Pue-de verse el texto en Ángel Gómez Moreno, *El teatro medieval...*, ob. cit., págs. 144-151.

<sup>42</sup> Apud A. Gómez Moreno, *El teatro medieval...*, ob. cit., pág. 148.

<sup>43</sup> Pedro Carrillo de Huete, *Crónica del Halconero de Juan II*, ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1946, pág. 212, y Lope Barrientos, *Refundición de la Crónica del Halconero*, ed. de J. de M. Carriazo, Madrid, 1946, pág. 186.



de Aragón traía algunas hermosas damas, fizieronse allí muchas justas e grandes fiestas de danças e momos<sup>44</sup>.

O los que hizo el conde de Haro en Briviesca, el año 1440, en el suntuoso recibimiento a la princesa Blanca de Navarra que venía a casar con el príncipe Enrique de Castilla, de los que informa la *Crónica del Rey Juan II*:

Y en los tres días siempre hubo danzas de los caballeros y gentileshombres en palacio, e momos e toros e juegos de cañas<sup>45</sup>.

Con más detalle conocemos los celebrados en 1461 en el palacio del condestable Miguel Lucas de Iranzo, descritos en su ya mencionada *Crónica*, en los que se aprecia incluso un cierto grado de ficción: en la sala de palacio aparecía una escuadra de gentiles hombres en figura de personas extranjeras, con falsos visajes y vestidos de nueva y galana manera, que fingían salir de un crudo cautiverio, del que les fue otorgada libertad provisional para venir a honrar la fiesta del condestable y la condesa desposados; ponía cierre a todo la danza y el baile, que se prolongaron durante más de tres horas. Todavía de mayor complejidad fueron los celebrados unos días después: irrumpía en la misma sala «una infantería de pajes pequeños [...] vestidos de jubones de fino brocado»,

los quales tomaron por invención que era una gente de inota e luenga tierra, la qual venía destrozada e vencida de gente enemiga; e que no solamente les avía destruido sus personas e bienes, mas los templos de la fe suya, los quales bienes decían que entendían fallar en estos señores condestable y con-

<sup>44</sup> *Refundición...*, ob. cit., pág. 198. También de forma muy concisa se refiere a estas fiestas la *Crónica de Juan II*, ed. de Cayetano Rossell, Madrid, BAE, 1887, pág. 516: «El Rey hizo gran fiesta a la Reyna; e en tanto que en Soria estuvo, se hicieron grandes justas, donde salieron los cavalleros ricamente abillados e después de aquellos se hicieron danzas e momos.»

<sup>45</sup> *Crónica de Juan II*, ed. cit., pág. 566. Para esta misma ocasión de recibimiento, el marqués de Santillana, que formaba parte de la comitiva, compuso la canción que comienza: «Quanto más vos mirarán, / muy excelente princesa, / tanto más vos loarán.»

desa. E que viniendo çerca de aquella çibdad, en el paso de una desabitada selva, una muy fiera y fea serpiente los avía tragado, e que pidían subsidio para dende salir. A la puerta de una cámara que estava al otro cabo de la sala, enfrente do estava la señora condesa, asomó la caheça de la dicha serpiente, muy grande, fecha de madera pintada; e por su arteficio lançó por la boca uno a uno los dichos niños, echando grandes llamas de fuego. Y así mismo los pajes, como traían las faldas e mangas e capirote llenas de agua ardiente, salieron ardiendo, que pareçia que verdaderamente se quemavan en llamas. Fue cosa por çierto que mucho bien paresçió<sup>46</sup>.

Como hizo notar Eugenio Asensio, partiendo de estas y otras referencias, que los describen siempre en una determinada secuencia, los momos se insertaban en un marco festivo más amplio: primero, durante el día, se habían celebrado los torneos y justas, y luego, por la noche, después de la cena y en la misma sala de palacio, tenían lugar los momos, llegaba la hora del momear, que concluía con bailes y danzas. De ese modo, quedaba todo enmarcado en el común ritual cortesano y se producía una sugerente asociación y continuidad entre la justa y el momo, la lucha y la mascarada, teñida ésta de cierto erotismo, pues a ella ponía fin el baile con la dama que era el premio a los justadores y galanes<sup>47</sup>.

Componente esencial del momo, junto a la música y la danza, era el atuendo, las máscaras y visajes con los que aparecían revestidas las personas que los interpretaban. También muchas veces poseían texto y letra: cartas, canciones, tiradas de versos que recitaban los personajes que allí intervenían. De Gómez Manrique conocemos, en efecto, unos que compuso por encargo de la infanta doña Isabel en honor del príncipe don Alfonso con motivo de su mayoría de edad, en 1467, en los que intervienen nueve damas que representan a las nueve musas, cada una de las cuales recita un texto, un «hado», con

<sup>46</sup> *Crónica del condestable...*, ed. cit., págs. 50-51.

<sup>47</sup> E. Asensio, «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», en sus *Estudios portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, págs. 25-36.

un pronóstico de buenaventura para el príncipe; y otros «En nombre de las Virtudes que ivan momos al nascimiento de un sobrino suyo», donde aparecen las siete Virtudes que sucesivamente recitan una estrofa de parabienes y felicitación al recién nacido.

Asunto muy frecuente, como vemos en los de Gómez Manrique, era el homenaje y exaltación encomiástica de un personaje principal de la vida de la corte, con motivo de su nacimiento, su mayoría de edad o sus bodas. Pero, aparte de este tono celebrativo, el momo también podía derivar a asuntos amorosos y caballerescos, y «saltaba a la crónica mundana, a los galanteos de damas y galanes allí presentes»<sup>48</sup>, y se explotaba entonces aquella asociación entre el torneo real y el amor cortesano, a través del simbolismo sugerente de las heridas, la victoria y la recompensa. En las citadas bodas del condestable Irazo se representaron también momos de esta condición, sobre el motivo de la herida de amor:

El jueves siguiente [...] se fizo un grande e muy frecuentado juego de cañas, do azaz cavalleros salieron feridos [...]. Y después de cenar, vinieron momos mancos, la meitad brocados de plata e la meitad dorados, con cortapisas, en las partes izquierdas sendas heridas, sonbreros de Bretaña, en ellos penas y veneras, y con sus bordones; e dançaron por grant pieça (ed. cit., pág. 53).

El tema amoroso asociado con la justa y el ritual cortesano está asimismo presente en los momos que a su protagonista hace evocar Diego de San Pedro en el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491):

Pues como ya la noche la priesa de los justadores en sosiego pusiese, cada uno por su parte se va a descansar, y la reina con las damas se fue a su posada. E como la hora del momear llegada fuese, y salidos los momos a la sala, cada uno con la dama que servía començó a dançar. Allí de mi dicha me quexé, y de mi soledad más me dolí en verme de sus riquezas tan pobre [...]. Pero con el pinzel de la vitoria en que estava

<sup>48</sup> E. Asensio, art. cit., pág. 33.

matizava la pena por venir, y así unas marcas de alegría en el manto bordadas saqué; dezia la letra así:

*Este triste más que hombre  
que muere porque no muere,  
vivirá cuando biviere  
sin su nombre.*

Cuando los momos ya acabados fuesen, dónde Lucenda estava asentada miré [...] <sup>49</sup>.

De amores caballerescos tratan los momos que conocemos de la corte portuguesa, que repiten una y otra vez los motivos de los cautivos liberados por el caballero tras vencer a los salvajes y a los gigantes guardadores, o de las damas y galanes que piden remedio de sus amores al rey<sup>50</sup>.

Momos de asunto amoroso, con letra y artificio escénico, son los que se conocen de Francisco Moner, quien fue paje del rey Juan II de Aragón, sirvió luego en Francia para ser después soldado en Granada, poeta cortesano y fraile franciscano al final de sus cortos días en 1492. En sus *Obras nuevamente imprimidas* (Barcelona, Carlos Amorós, 1528), recogidas y dadas a la imprenta por Miguel Berenguer de Barutell, primo del autor, que se dirige en carta preliminar a don Hernando Folch, duque de Cardona, se halla un interesante texto bajo la rúbrica:

*Momería concertada de seys y van dentro de un cisne vestidos con jubones de raso negro y mantos de lluto forrados de terciopelo negro cortos y bendidos al lado drexo y todo lo al negro, sombravetes franceses y penas negras y el cabello hero negro los gettos cubiertos de velos negros, traya el cisne en el pico las siguientes coblas dresadas a las damas y leydas abierto el cisne por el medio salien los momos con un*

<sup>49</sup> Véase Diego de San Pedro, *Obras completas*. Sobre este pasaje llamó ya la atención Adolfo Bonilla y San Martín, *Las Bacantes o del origen del teatro*, Madrid, Ribadeneyra, 1921, y ha sido estudiado por Michel Garcia, «Les fêtes de cour dans le roman sentimental castillan», en *La fête et l'écriture...*, ob. cit., págs. 33-49.

<sup>50</sup> E. Asensio, art. cit.



contrapungas nuevo cada qual con su letra y todos sobre las penas con sus arbas tambien negras<sup>51</sup>.

La *Momería* de Moner es un breve texto que se ejecutaría en la fiesta cortesana en alguna sala de palacio (del duque de Cardona) como preludio al baile con las damas, y consistía en la aparición de un gran cisne en cuyo interior iban seis caballeros enlutados y disfrazados de negro. En el pico traía el cisne unas coplas dirigidas a las damas causadoras de las penas de los caballeros («Señoras, por cuyos nombres / cada cual destos por fe / perdería cient mil vidas, / embiáis plañir los hombres / sin causa, quitto porque / sois todas desgradescidas...»), y éstos, abierto el cisne por medio, salían mostrando cada uno en las plumas de sus sombreros la letra de sus mores amorosos («No me da pena la pena / mas pensar quien me condena», etc.)<sup>52</sup>.

Todos los espectáculos que hemos venido viendo en este apartado presagiaban un desarrollo plenamente teatral por cuanto encerraban en potencia una pieza dramática. Había efectivamente en ellos acción y movimiento dramáticos, una mínima sucesión de cuadros y escenas, unos actores que encarnaban distintos papeles y se servían de máscaras y visajes, y, muchas veces, además del apoyo musical y rítmico, hasta un texto poético, que acompañaba a la mímica y al gesto. Para transformarlos en teatro, sólo faltaba la aparición de un autor dotado que supiese aprovechar sus posibilidades dramáticas. Es lo que, al igual que Gil Vicente en Portugal, llevaría a cabo Juan del Encina en la corte castellana de los duques de Alba, al servirse para buena parte de su teatro del marco escénico del momo (la sala de palacio y el ambiente festivo), de sus máscaras y visajes (en este caso, la máscara pastoril) y de los mismos asuntos encomiásticos y amorosos.

<sup>51</sup> Obras nuevamente / imprimidas assi en prosa como en me- / tro de Moner las mas dellas en / lengua castellana y al- / gunas en su len- / gua natural / cata- / lana, Elj, ed. facsímil de A. Pérez Gómez, Valencia, 1951.

<sup>52</sup> Véase Ana M.<sup>a</sup> Álvarez Pellitero, *Teatro medieval*, Madrid, Espasa-Calpe (col. Austral, A157), 1990; y Pedro M. Cátedra, «Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, ob. cit., págs. 31-46.

## Coronaciones y entradas reales

Lugar aparte vendrían a ocupar, entre estos espectáculos, los festejos ciudadanos con los que se celebraban coronaciones, recibimientos o entradas reales en las ciudades medievales. Estos fastos están bien atestiguados en la Corona de Aragón y son peor conocidos en Castilla. Las coronaciones más estudiadas han sido la de Martín el Humano, en Zaragoza, en 1399<sup>53</sup>, y la de Fernando de Antequera en 1444. En ésta tuvo lugar un gran desfile y un magnífico espectáculo en el palacio de la Aljafería, del que formaba parte una representación alegórica entre pecados y virtudes, supuestamente atribuida a don Enrique de Villena y descrita en su crónica por Alvar García de Santa María, que reproducimos en apéndice<sup>54</sup>. La teatralidad de estos fastos ha sido defendida enérgicamente por Juan Oleza:

lo que encuentro [en ellos] es un teatro de fiesta pública, con cuadros autónomos, no vinculados entre sí por ninguna trabazón argumental [...]; un teatro en el que la sala y el aparato escénico son los interlocutores de una comunicación dramática, la que existe entre el espacio de la corte y el de la ficción alegórica; un teatro que no es literario, pero sí mímico, y en el que los actores representan muchas veces un papel que nada tiene que ver con su biografía<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> María A. Roca, «Notas sobre la coronación de Martín I el Humano», en *Actas XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón: el poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, I, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, págs. 451-458.

<sup>54</sup> Pueden verse Charles V. Aubrun, «Sur les débuts du théâtre en Espagne», en *Hommage à Ernest Martinenche: études hispaniques et américaines*, París, s.a. [1939], págs. 293-314; Pedro M. Cátedra, «Escolios teatrales de Enrique de Villena», en *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 127-136; Juan Oleza, «Las transformaciones del fasto medieval», en *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, ob. cit., págs. 47-64; Francesc Massip Bonet, «Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)», en *Actas XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, ob. cit., págs. 371-386.

<sup>55</sup> J. Oleza, «Las transformaciones...», art. cit., pág. 91.

Las entradas reales, también estudiadas en la Corona de Aragón y en Castilla<sup>56</sup>, son espectáculos cargados de significado político y progresivamente de elementos simbólicos. Si en un principio se trata sólo de significar la relación del rey con sus súbditos o de celebrar su primera entrada en la ciudad, por medio de un desfile de gremios y estamentos, a lo largo del siglo xv se tratará de poner de manifiesto las relaciones de poder mediante la participación del propio gobierno ciudadano con la organización de complejos espectáculos simbólicos y literarios. El espectáculo resulta, así, una forma de comunicación por medio de un sugestivo lenguaje de símbolos.

Entre las más antiguas, es célebre la entrada de Alfonso X de Castilla en Valencia, a comienzos de 1271, invitado por su suegro Jaime I de Aragón. El recibimiento, aunque sin gran ceremonial, fue magnífico, y se sucedieron los festejos y regocijos durante varios días. Los más vistosos hubieron de ser los desfiles sobre carretas de galeras y hombres de mar, y las justas y torneos diversos, algunos con participación de caballeros salvajes<sup>57</sup>. Después, han merecido particular atención las entradas y visitas de Alfonso V en

<sup>56</sup> Rafael Narbona Vizcaino, «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos xiv-xvii)», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 13 (1993), págs. 463-472; y Rosana de Andrés Díaz, «Las "entradas reales" castellanas en los siglos xiv y xv, según las crónicas de la época», *En la España Medieval*, 4 (1984), págs. 48-62.

<sup>57</sup> «Y una vez hubieron entrado en la tierra de dicho señor rey de Aragón, tardaron once días en llegar a la ciudad de Valencia y, cuando estuvieron en la ciudad, nadie sería capaz de describir los juegos, los regocijos, tablas redondas, entoldados, justas de rallón por caballeros salvajes, barones andantes con armas, torneos, galeras y leños armados que los hombres de mar montaban sobre carretas y desfilaban por la Rambla, y batallas de naranjas y empavesados, que tantos fueron los juegos por los que habían de cruzar cuando fueron a la iglesia de San Vicente, donde descendieron para hacer reverencia cuando entraron, que fue noche oscura, antes de que llegara al real donde el rey mandó que se hospedaran el rey y la reina de Castilla. Y los infantes se aposentaron en honorables posadas. ¿Qué os diré? Quince días completos duró la fiesta en Valencia, en la que no hubo menestral ni nadie que no participara y todos los días renovaban los juegos y las danzas, y los convites y las raciones que dicho señor rey de Aragón hacía distribuir entre la gente del rey de Castilla sería maravilla de oír» (Ramón Muntaner, *Crónica*, cap. 23, traducción castellana de J. F. Vidal Jové, Madrid, Alianza Editorial, 1970, págs. 57-58).

Nápoles<sup>58</sup>; los recibimientos de Valencia y Barcelona a los Reyes Católicos en 1481<sup>59</sup>; el de Calatayud a la reina Isabel, con aprovechamiento de los entremeses religiosos del Corpus<sup>60</sup>; o el de Valladolid al rey Fernando, con las figuras alegóricas de Fortuna, las virtudes, la Fama y el Tiempo<sup>61</sup>. El estudio de estas celebraciones y espectáculos ha cobrado, en los últimos años, un interés creciente<sup>62</sup>, pues forman parte de lo que se ha llamado el teatro en la calle, cuya manifestación primera y más universal es la procesión, en la que algunos han querido ver el germen del teatro mismo<sup>63</sup>.

En el polo opuesto a estos homenajes reales, estarían algunos actos políticos de destronamiento. El más conocido de todos es quizá la llamada *Farsa de Ávila*, en la que una efigie de Enrique IV era depuesta y coronado su hermano Alfonso, acaecimiento en el que se han querido percibir elementos simbólicos de las ceremonias de coronación y de la fiesta del Corpus<sup>64</sup>.

<sup>58</sup> Hope Maxwell Snyder, «Triumphs and Pageants at the Aragonese Court in Naples», *Atalaya*, 7 (1996), págs. 41-62; A. Ryder, *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1992.

<sup>59</sup> R. Narbona Vizcaino, «Las fiestas reales en Valencia...», art. cit.; Teresa Ferrer Valls, «El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la Literatura del siglo xv*, ob. cit., págs. 307-322, y «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo xv», en *Cultura y representación en la Edad Media...*, Diputación de Alicante, 1994, págs. 145-169; J. Oleza, «Las transformaciones del fasto medieval», art. cit.; Pedro M. Cátedra, «Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos», en L. Quiñante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, ob. cit., págs. 31-46.

<sup>60</sup> J. A. Mateos Royo, «Teatro religioso y homenaje político: la entrada de la reina Isabel en Calatayud (1481)», *Voz y Letra*, 8 (1997), págs. 17-28.

<sup>61</sup> Puede verse el texto en Ángel Gómez Moreno, *El teatro medieval...*, ob. cit., págs. 151-158.

<sup>62</sup> Un documentado libro les ha dedicado Francesc Massip Bonet, *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaime El Conquistador al príncipe Carlos*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2003. Puede verse además José Manuel Nieto Soria, *Ceremonias de la realeza: propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, Nerea, 1993.

<sup>63</sup> George R. Kernodle, *From Art to Theater, Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1944; Elie Konigson, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975; Joël Blanchard, «Le spectacle du rite: les entrées royales», *Revue Historique*, 305/3 (2003), págs. 475-519.

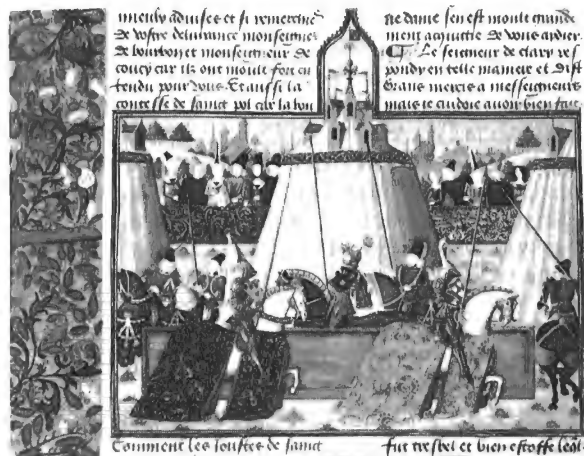
<sup>64</sup> Angus MacKay, «Ritual and Propaganda in Fifteenth Century Castile», *Past and Present*, 107 (1985), págs. 3-45. Puede verse Diego Enríquez del Castillo, *Crónica de Enrique IV*, ed. de A. Sánchez Martín, Valladolid, Universidad, 1994, cap. LXXIV.



## Torneos y pasos de armas

Son también susceptibles de análisis desde el punto de vista teatral los torneos y pasos de armas, famosos y muy estudiados en las cortes de Borgoña y de Anjou<sup>65</sup>, pero también frecuentes en la de los Trastámara. Como manifestaciones de una cierta espectacularidad teatral, pueden verse algunas pertinentes consideraciones en trabajos de Francisco J. Flores Arroyuelo, Joaquín González Cuenca y Pedro M. Cátedra<sup>66</sup>.

El paso de armas viene a ser la forma simplificada del gran torneo, protagonizado ahora por un solo caballero. Consiste precisamente en la defensa que este mantenedor del torneo hace de un determinado lugar o paso simbólico, desafiando a todo el que por allí se atreva a pasar. A ese fin hace públicos una serie de capítulos que reglamentan el desarrollo del torneo: las dimensiones y condiciones del palenque o escenario, la sucesión de los combates, su duración y características, o la distribución de los premios. Como se apreciaba, son diversos los elementos del paso que guardan relación con lo teatral. Como en el teatro de la época, es toda la colectividad la que protagoniza el espectáculo, actores y espectadores forman un solo cuerpo; también aquí hay un gran escenario (palenque) donde va a transcurrir la acción, hay igualmente un decorado



<sup>65</sup> R. y J. Barber, *Les tournois*, Paris, Cie 12, 1989; Armand Strubel, «Le pas d'armes: le tournoi entre le romanesque et le théâtral», en *Théâtre et spectacles hier et aujourd'hui, Moyen Âge et Renaissance: Actes du 115e Congrès National des Sociétés Savantes (Avignon, 1990)*, Paris, Editions du CTHS, 1991, págs. 273-284; Alice Planche, «Du tournoi au théâtre en Bourgogne: le Pas de la Fontaine des Pleurs à Chalon-sur-Saône, 1449-1450», *Le Moyen Âge*, 81 (1975), págs. 97-128.

<sup>66</sup> F. J. Flores Arroyuelo, «El torneo caballeresco: de la preparación militar a la fiesta y representación teatral», en *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, II, Granada, Universidad de Granada, 1995, págs. 257-278; J. González Cuenca, «Espectáculos de riesgo, competición y habilidad. Espectáculos nobiliarios de riesgo: el torneo y sus variantes», en *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 487-506; o P. M. Cátedra, «Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V», en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 93-117.

y unos personajes con su indumentaria caracterizadora, y hasta una trama que marcan y dictan los capítulos publicados.

El torneo y el paso de armas se dieron, por ejemplo, en las extraordinarias fiestas con las que, en el verano de 1459, agasajó el rey Enrique IV a los embajadores de Bretaña, que describe con detalle Enríquez del Castillo en su *Crónica*, cap. XXIV. Las celebró en El Pardo, «lugar muy deleitoso y dispuesto, así por la espesura de los montes que alrededor avía, como por los muchos animales que dentro del sitio estaban, que es a dos leguas de Madrid». La fiesta duró cuatro días:

el primero se hizo una fiesta de justa de veinte caballeros, diez de cada parte, todos con muy ricos paramento y atavíos [...]. El segundo día corrieron todos a caballo e después un juego de cañas en que avía cien caballeros, cincuenta por cincuenta [...]. El tercero día fue una señalada montería.

El cuarto día, a la vuelta de El Pardo a Madrid, se celebró un paso de honor mantenido por su mayordomo don Beltrán de la Cueva, quien cerraba el camino y desafiaba a los que regresaban:

Estaba puesta una tela barreada en derredor, de madera con sus puertas, por donde avían de entrar los que venían del Pardo, en cuya guarda estaban ciertos salvajes que no consentían entrar a los caballeros e gentiles hombres que llevasen damas de la rienda sin que prometiesen de hacer con él seis carreras e, si no quisiesen justar, que dexasen el guante derecho. Estaba junto, cabe la tela, un arco de madera bien entallado, donde había muchas letras de oro muy bien obradas, e avía tal postura que cada caballero que quebrase tres lanzas iba al arco y tomaba una letra en que comenzase el nombre de su amigo.

Un torneo muy sencillo, un caso de recuesta, es el que, por ejemplo, describe la *Crónica de Juan II*, año 1428, patrocinado por Juan II y mantenido en un campo al otro lado del puente en el camino de Santa María de Nieva:

Las cosas dichas así ordenadas en Segovia, queriendo el rey partir para Turuégano, el rey quiso determinar un caso de re-

questa que estaba entre dos hidalgos naturales de Soria, llamados los Velascos. E metiéndolos en la raya en un campo que es allende la puente al camino de Santa María de Nieva, donde se hizo un cadalso en que el rey estuvo e con él el rey de Navarra y el infante e otros muchos caballeros. E puestos los dos, el rectador a la parte derecha del rey y el reutado a la parte izquierda, fuéronse el uno para el otro. E rompidas las lanzas, pusieron mano a las espadas, y el reutado dio al rectado tres o quatro golpes ante que el rectado se desembarazase. E después que sacó el espada, diéronse cada siete u ocho golpes, de que ninguno dellos fue ferido. Y el rey hubo por bien de los sacar del campo por buenos, e hízolos amigos e armó caballero al rectador, e dixo al rey de Navarra que armase caballero al reutado. E así salieron de la raya por mandado del rey asaz acompañados de caballeros y escuderos, sus parientes y amigos. Y el rey se partió para Turuégano.

Muy famoso fue el paso de armas mantenido por Suero de Quiñones, cortesano al servicio de don Álvaro de Luna, cuya crónica fue escrita por Pedro Rodríguez de Lena<sup>67</sup>. El año jacobeo de 1434 pidió licencia a Juan II para celebrar un paso de armas en el que tendrían que participar por fuerza todos los caballeros que pasaran por el lugar designado para él, que no era otro que el puente de Hospital de Orbigo (León), situado en el Camino de Santiago. Los caballeros que se negaran a combatir habían de arrojar un guante en señal de cobardía o atravesar vadeando el río. Durante un mes, entre julio y agosto, Suero de Quiñones mantuvo el torneo, que fue conocido con el nombre de «Paso Honroso», combatiendo en nombre de su dama con una argolla colgada al cuello, de la que se liberaría tras vencer a todos los caballeros y romper hasta trescientas lanzas y hacer luego con sus compañeros peregrinación a Santiago.

Caballeros de Castilla, como Pedro Vázquez de Saavedra o Diego de Valera, participaron en diversas cortes europeas en famosísimos pasos de armas. En el «Pas de l'Arbre Charlemagne», defendido en el camino de Dijon a Auxonne, el ve-

<sup>67</sup> Pero Rodríguez de Lena, *El Paso Honroso de Suero de Quiñones*, ed. de Amancio Labandeira Fernández, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977.



rano de 1443, por Pierre de Beaufremont, señor de Charny, participaron ambos. En 1449 Saavedra interviene junto a Jacques de Lalaing en las justas del «Pas de la Fontaine des Pleurs», y en 1454 participa en las suntuosas fiestas organizadas por Felipe de Borgoña, en la ceremonia de los «Votos del Faisán». Extraordinario fue el citado «Pas de l'Arbre Charlemagne», en la corte de Borgoña. El torneo lo han descrito con detalle los cronistas borgoñones, Olivier de la Marche en sus *Memoires* y Enguerran de Monstrelet en sus *Chroniques*. Por esos relatos sabemos que el señor de Charny y otros doce caballeros, no queriendo permanecer inactivos en tiempo de paz, determinaron mantener un paso contra todos los caballeros que quisieran acudir a él. Tendría lugar cerca del árbol de Carlomagno, en el bosque de Marsenay, en el camino que conducía a Dijon, y comenzaría el día primero de julio de 1443 y terminaría transcurridos cuarenta días. Durante ese tiempo penderían del árbol dos escudos: uno negro sembrado de lágrimas de oro y otro violeta sembrado de lágrimas negras. Los caballeros que tocaran o hicieren tocar este último por su fauete se obligaban a combatir a pie quince golpes de espada o hacha contra uno de los guardadores del paso. Los que tocaran el escudo negro se obligaban a tener a caballo once encuentros de lanza<sup>68</sup>.

### Los juglares y el teatro

La condición de juglar en la Edad Media venía definida por su actuación en un espectáculo público, con el propósito de ganarse la vida y con el objeto de divertir al auditorio, ya mediante la música, la literatura o ya mediante la ejecución de juegos diversos. El juglar tocaba instrumentos, bailaba y saltaba, se acompañaba a veces de animales amaestrados, pero sobre todo cantaba *fablas*, *razones*, cantigas de danza o troteras, con cazarías y burlas de todo género, y recitaba

<sup>68</sup> Puede verse M. Á. Pérez Priego, «Viajes caballerescos de Mosén Diego de Valera», en *Diálogo de la Lengua*, 6 (2001), págs. 85-92.



Juglares. Ilustración para las *Cantigas de Santa María*.

narraciones y «romances bien rimados»<sup>69</sup>. El juglar se erigía así en el principal intérprete literario, más importante aún en una época de casi absoluto predominio de la literatura oral en la que la voz y el gesto eran imprescindibles para su ejecución y difusión.

Es cierto que existieron entonces otros «actores», como los vinculados al drama sacro y a los espectáculos cortesanos<sup>70</sup>. Clérigos, monaguillos y aficionados piadosos fueron los intérpretes del drama litúrgico en las iglesias, y nobles y cortesanos recrearon momos en la fiesta palaciega. Es estos casos, aunque el individuo formaba parte de la colectividad y como tal participaba en un espectáculo ritual de la misma, asumía un determinado papel y se producía una cierta transformación del intérprete en personaje (el clérigo en Ángel, los monaguillos en Mujeres, el cortesano en Pastor). Pero el dueño de la voz y el gesto era el juglar. Aunque él nunca asumiera en sus espectáculos ese grado de identificación con el personaje representado, si poseía la técnica de la interpretación, es decir, la técnica de la voz, de la memoria, del gesto, de la máscara. Categorías todas que si, por un lado, lo emparentaban con un lejano pasado en el mundo clásico, por otro, lo colocaban en el blanco de censuras y controversias eclesiásticas<sup>71</sup>.

En su actuación, en efecto, el juglar no se confunde con el héroe cuya historia cuenta. Habla de otro o de otros, narra sus hazañas y sus penalidades, con mayor o menor grado de expresividad y dramatismo, pero sin enajenar su personalidad. Por eso muchas veces termina su recitado explicitando su nombre y formulando una demanda. Momento especialmente interesante en el arte del juglar era aquel en el que abandonaba las formas narrativas por el monólogo. En estos y en géneros afines, como poemas dialogados y de debate, había

ya un cierto grado de *impersonation*. El juglar ya no hablaba de otro, sino que hablaba por él, lo representaba directamente con sus gestos, su voz y quizá hasta su vestuario. En esos casos, el espectáculo del juglar se aproximaba al más puramente teatral.

Entre censuras y aplausos, especializados en distintos géneros, los juglares recorrieron activos toda la Edad Media, desde los comienzos del siglo XII en que se documenta el primero de ellos, un tal Palla, de la corte de Alfonso VII el Emperador, a bien entrado el siglo XV. Los últimos los encontramos ya entre los poetas de cancionero, como Alfonso Álvarez de Villaseñor, que recorrió las cortes peninsulares ejecutando todavía una poesía difamatoria por encargo y de la que se sustentaba, o Juan de Valladolid, que arrastró su menesterosidad también por Nápoles y otras cortes europeas. Juan Poeta, que así era llamado, fue todavía *juglar de fazañas*, quiere decirse que aún cantaba poemas heroicos. Tal vez ya no los viejos cantares de gesta que recitaron sus predecesores, sino romances, los nuevos cantares breves, inspirados en pasajes particulares desgajados de aquéllos. De la misma categoría y condición sería aquel Juan de Sevilla, a quien encontró el viajero Pero Tafur en Constantinopla en 1437, muy estimado por el emperador Juan Paleólogo, para quien cantaba romances castellanos acompañándose de un laúd<sup>72</sup>.

En banquetes de príncipes y caballeros o en la plaza pública, ante una caterva de gentes, fue donde el juglar recitó sus cantares de gesta. Quizá al principio se tratara de una pura narración condensada y trabada sobre los hechos del héroe, no muy recargada de incidentes. Pronto se le añadirían largos episodios vinculados a tradiciones locales que conoce el juglar o ampliaciones de su propia retórica (descripciones de

<sup>69</sup> R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1955.

<sup>70</sup> Pilar Lorenzo Gradín, «El arte del actor en los siglos XII y XIII», *Medioevo Romano*, 22 (1998), págs. 161-189.

<sup>71</sup> Carla Casagrande y Silvana Vecchio, «L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo», en *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini: Atti del II Convegno di Studi (Viterbo, 1977)*, Roma, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1978, págs. 207-258.

<sup>72</sup> «Después de dos días que yo estuve reposando, fui a fazer reverencia al emperador de Constantinopla, e vinieron todos los castellanos a me acompañar e yo púseme a punto lo mejor que pude e con el collar de escama, que es la divisa del rey don Juan. E embié por un truxamán del emperador, que llamavan Juan de Sevilla, castellano por nación, e dizen que el emperador, allende de ser truxamán, porque le cantava romances castellanos en un laúd [...]. E fue conmigo al palacio e entró a fazer saber al emperador cómo yo le iba a fazer reverencia» (Pero Tafur, *Andanças e viages*, ed. cit., pág. 126).



lugares y batallas, escenas dialogadas, estilo formulario). Tal vez fue ese el momento esplendoroso de los grandes cantares, en cuya ejecución desplegaba el juglar todas las habilidades de su arte narrativo, desde las insistentes llamadas de atención al auditorio, los avisos de comienzo o final de recitado, al amplio repertorio de elementos expresivos (epítetos, alternancia de tiempos verbales) que tanto conmovían al público espectador. Cuando esa poesía heroica se fue extinguiendo, sólo quedaron en el recuerdo episodios aislados desgajados de aquellos cantares o asociados con la leyenda, que se transformaron en breves poemas, muchas veces truncos y fragmentarios, que pasaron también al repertorio de los últimos juglares y que serían refundidos por la colectividad a lo largo de los siglos.

En estos *romances*, que así pasaron a llamarse, quedaba abandonada la narración amplia y seguida, más o menos cíclica, del cantar de gesta, y se fijaba la atención en una sola escena fragmentaria. Lo narrativo daba paso al diálogo, y lo histórico y objetivo se teñía de emociones y subjetividad<sup>73</sup>. Así ocurre en el famoso romance «Afuera, afuera, Rodrigo», que se enmarca en la acción guerrera del cerco de Zamora, ante cuyos muros llega como emisario el Cid y, prescindiendo de todo elemento épico, se reduce a un dramático diálogo entre Urraca y Rodrigo. Allí Urraca recuerda a Rodrigo su antigua pasión por él, que, sin embargo, prefirió a la adinerada Jime-

<sup>73</sup> «Todos los cantares de gesta de tema español sobre los que la historiografía nos proporcionó noticia dieron lugar al nacimiento de romances “viejos” vinculados a la tradición épica [...]. Esos romances “viejos”, aunque fueron concebidos en un género nuevo, heredan, en su versificación y en otros aspectos de su poética, muchos rasgos formales de las gestas hispanas que les proporcionaron los argumentos. Algunos narran varios episodios de una gesta; pero es más común que se centren en la presentación dramática de una escena o de un par de escenas complementarias. A menudo esos momentos dramáticos de una “historia” se representan dando por seguro que los receptores del romance conocen el desarrollo de ella en su totalidad, esto es, el romancista presupone que su público ha “oído” alguna vez el conjunto de la gesta matriz. Por ello no siente necesidad de introducir a sus dialogantes; y, en lo hablado por los personajes y en lo que el narrador describe como aconteciendo a la vista de todos, abundan las alusiones a “hechos” que son exteriores al texto en su forma romancística» (Diego Catalán, *Le épica española: nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal, 2000).

na («¡Afuera, afuera, Rodrigo, / el soberbio castellano! / Acordásete debía / de aquel tiempo ya pasado...»). Rodrigo, que aún estaría dispuesto a deshacer aquel casamiento, herido de una saeta simbólica de amores viejos, se retira con los suyos («¡Afuera, afuera, los míos, / los de a pie y de a caballo! / Pues de aquella torre mocha / una vira me han tirado...»). El romance, en el que ha desaparecido toda narración, se ha hecho puro diálogo y se concentra en una única situación: la infanta sitiada y el mensajero del sitiador frente a frente, que se intercambian una emotiva querella de amores pasados.

Es muy probable que romances como éste y, en general, todos los noticieros y de gesta, antes de diluirse en la colectividad y de engrosar el repertorio de pliegos de cordel, fueran interpretados por los últimos *juglares de fazañas*, como los citados Juan Poeta y Juan de Sevilla o muchos otros anónimos. Aparte del acompañamiento musical, aquellos juglares les infundirían ahora su animación y su intenso movimiento dramático, poniendo a su servicio todas las habilidades de su arte interpretativo.

## TEATRO RELIGIOSO

De la actividad teatral en los templos, como vimos, conocemos una serie de referencias documentales y algunas ceremonias y espectáculos. Escasean, sin embargo, los textos literarios escritos para una representación dramática con motivo de alguna de las fiestas religiosas.

### El «Auto de los Reyes Magos»

El texto más antiguo que poseemos es el llamado *Auto de los Reyes Magos*, que es también nuestra primera pieza teatral conocida. Conservado en un manuscrito de los últimos años del siglo XII o primeros del XIII, hoy en la Biblioteca Nacional de España, presenta un texto, aun en su brevedad, asediado de problemas interpretativos, que van de la autoría y la lengua a la originalidad y sentido.

La obra, de tradición y procedencia toledana<sup>74</sup>, es producto de una sociedad en la que se cruzan y conviven diversas culturas y lenguas, como sucedía en la Toledo de entonces. De una realidad multilingüe como aquella pudo surgir un texto de amplia base en romance castellano, aunque arcaico y vacilante, al que se incorporan también numerosos mozarabismos, latinismos bíblicos<sup>75</sup> y extranjerismos de lengua franca. El autor, en efecto, maneja una lengua en la que confluyen el castellano arcaico de la época, los rasgos mozarabes característicos de una población fuertemente arabizada —como aquella toledana— y el influjo franco, de lenguas transpirenaicas orientales (gascón, catalán), sin que sea fácil precisar cuál de ellas es la dominante. No sabemos a ciencia cierta si nuestro anónimo autor era más castellano que mozarabe o gascón, o al revés. Para José M.<sup>a</sup> Sola-Solé es dominante el ca-

<sup>74</sup> De la catedral de Toledo, desde época muy antigua, procede el códice en el que se conserva. Éste contiene en latín las glosas al *Cantar de los Cantares* y a las *Lamentaciones de Jeremías*, de Gilberto de la Porrée († 1154), autor que en el siglo XII provocó una extendida controversia por su personal interpretación del dogma de la Trinidad, interpretación de la que se retractó al aceptar las propuestas de San Bernardo en el Concilio de Reims (1148), cuyas resoluciones fueron asimismo promulgadas en Toledo por el arzobispo don Raimundo. Como perspicazmente advirtió Rafael Lapesa: «es verosímil que nuestro códice del siglo XII [...] llegase allí al calor del interés suscitado por la polémica. Esto acentúa la posibilidad de que fuese Toledo donde se aprovecharon las dos hojas sobrantes del manuscrito para apuntar el texto del Misterio, que anualmente se representaría en la catedral» (R. Lapesa, «Mozárabe y catalán o gascón en el *Auto de los Reyes Magos*», en *Estudios de historia lingüística española*, Madrid, Paraninfo, 1985, pág. 139). Por otro lado, el canónigo de la catedral, Felipe Fernández Vallejo, quien lo describe en el siglo XVIII, lo presenta indubitavelmente como ceremonia y tradición toledana: «lo cierto es también que en nuestra Iglesia juzgo estaban introducidas el siglo XIII, pues en un código de nuestra Librería se halla escrita como si fuera prosa y con el epígrafe *Romance a los Santos Reyes* una representación de la fiesta de la Epifanía, que doy íntegra [...] Sea o no esta poesía de las primeras que compuso el rey D. Alonso en idioma portugués o gallego, no se la puede señalar menos antigüedad que el siglo XIII ni admite duda se hizo para representar en la fiesta de la Epifanía» (*Memorias i disertaciones*, fol. 590. Véase más abajo Apéndice I).

<sup>75</sup> Véase Olegario García de la Fuente, «Vocabulario bíblico del *Auto de los Reyes Magos*», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3 (1980), págs. 375-382.

rácter mozarabe<sup>76</sup>; para Rafael Lapesa es muy patente la procedencia gascona (sería un texto o un autor gascón 'toledanizado')<sup>77</sup>; para Maxim P. A. M. Kerkhof es fuerte el influjo catalán<sup>78</sup>. Gerold Hilty, por su parte, ha defendido un origen y autor riojanos para el *Auto*, que luego transmigraría a Toledo y allí sería transcrito en el texto conservado por un copista que alteraría la forma originaria<sup>79</sup>. J. A. Frago García, por su parte, pone en duda prácticamente todas esas teorías sobre el origen lingüístico del auto<sup>80</sup>.

Es probable que el autor del *Auto* fuera un clérigo de origen francés o educado en Francia, lo que explicaría el conocimiento de algunos motivos literarios (las modalidades de la leyenda en los poemas populares franceses sobre la infancia de Cristo), así como los abundantes galicismos. Afincado en Toledo, donde existiría una cierta tradición dramática vernácula, para una señalada fiesta de la catedral como era la del día de la Epifanía, hubo de componer la pieza que conocemos. En ella recoge el tema de la adoración de los Magos, común a la tradición del drama litúrgico del *Ordo Stellae*, pero sin adaptarse a ninguna de sus versiones ni mucho menos traducirla.

El *Auto* está constituido por ciento cuarenta y siete versos de métrica irregular. En cuanto al número de sílabas, muestra

<sup>76</sup> J. M.<sup>a</sup> Sola-Solé, «El *Auto de los Reyes Magos*: ¿impacto gascón o mozarabe?», *Romance Philology*, 29 (1975-1976), págs. 20-27.

<sup>77</sup> R. Lapesa, «Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: sus rimas anómalas y el posible origen de su autor», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 37-47, y «Mozárabe y catalán o gascón...», art. cit.

<sup>78</sup> M. P. A. M. Kerkhof, «Algunos datos en pro del origen catalán del autor del *Auto de los Reyes Magos*», *Bulletin Hispanique*, 81 (1979), págs. 281-288.

<sup>79</sup> G. Hilty, «La lengua del *Auto de los Reyes Magos*», en *Logos semantikos: studia linguistica in honorem Eugenii Coseriu 1921-1981*, V, Berlín, Walter De Gruyter, 1981, págs. 289-302; «El *Auto de los Reyes Magos*: prolegómenos para una edición crítica», en *Philologica hispaniensi in honorem Manuel Alvar*, III, Madrid, Gredos, 1983-1986, págs. 221-232; «Una vez más: el *Auto de los Reyes Magos*», en *Estudios de lingüística y filología españolas: homenaje a Germán Colón*, Madrid, Gredos, 1998, págs. 229-244; «El *Auto de los Reyes Magos*, ¿enigma literario y lingüístico?», *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, II, Castellón, 1999, págs. 235-244.

<sup>80</sup> J. A. Frago García, *Textos y normas: comentarios lingüísticos*, Madrid, Gredos, 2002, págs. 233-266.



una apreciable polimetría, con abundancia de eneasílabos pero también versos de cuatro, seis, siete, ocho y alejandrinos de doce o de catorce sílabas<sup>81</sup>. La rima es asimismo notablemente irregular, como ha mostrado Pedro Sánchez Prieto Borja. Predomina con mucho el pareado, aunque también hay dos versos sin rima, dos series de tres versos que riman entre sí, una serie de cuatro versos rimantes, dos de cinco y una de siete. Domina también la rima consonántica, pero casi la cuarta parte de los versos presentan en rima palabras deturpadas, si es que no asonancia en muchos casos<sup>82</sup>.

Nuestro auto pone en escena las intervenciones, en tres monólogos sucesivos, de los tres Magos, ya individualizados con sus respectivos nombres: Caspar, Baltasar y Melchior. Los tres son intérpretes del curso de las estrellas y los tres contemplan la estrella maravillosa, dudan, quieren verla por segunda o tercera vez y finalmente toman la decisión de seguirla. Los tres se encuentran precisamente en ese camino, se comunican sus dudas y se reafirman en su creencia. Pero, cautos, deciden plantear la prueba del ofrecimiento de presentes que será la que les asegure en su certeza al indicarles la condición divina del recién nacido. Llegan ante el rey Herodes, que queda confuso y sorprendido de aquellas noticias. Airado el monarca, reúne a sus sabios y consejeros, a sus rabinos, que, sin embargo, no sabrán explicarle lo que ocurre, no sabrán decirle verdad.

El autor hubo de sentir la misma atracción que su siglo por la leyenda de los Magos. Ésta es posiblemente una de las más fascinantes de nuestra cultura y una de las que ha conseguido mayor fidelidad y adhesiones a lo largo del tiempo. Tal vez lo que muestra de búsqueda, de indagación y persecución de la verdad, o tal vez el contraste que presenta entre lo fastuoso y lo humilde, el poder y la pobreza, o quizá el mundo maravilloso que recrea (la estrella guiadora, el misterio de lo que aparecerá, los regalos mágicos), sean motivos que ayudan a expli-

<sup>81</sup> A. M. Espinosa, «Notes on the versification of *El Misterio de los Reyes Magos*», *Romanic Review*, 6 (1915), págs. 378-401.

<sup>82</sup> Pedro Sánchez Prieto-Borja, «Rimas anómalas en el *Auto de los Reyes Magos*», *Revista de Literatura Medieval*, 16 (2004), págs. 149-219.

car una perdurabilidad en el tiempo y ese generalizado atractivo que ha despertado.

La historia, como es sabido, se basa en un breve texto del evangelio de San Mateo (2, 1-12), en el que se daba cuenta veladamente de la peripecia de unos personajes poderosos y lejanos que, guiados por una estrella, acudieron al nacimiento de Cristo. La historia que allí se insinuaba excitó vivamente la curiosidad de la gente, de manera que se fue fraguando toda una leyenda que reconstruía palmo a palmo lo que el texto de San Mateo dejaba en penumbra: los nombres de aquellos personajes, su condición, las incidencias de su viaje, pormenores de su vida e incluso su muerte.

Fue la Edad Media la que alimentó de una manera más insistente la leyenda, estimulada aún por algún magno acontecimiento, como el del hallazgo del cuerpo de los Magos en Milán, en 1158, y su traslado a Colonia en 1164, en cuya catedral todavía se veneran. A lo largo de aquella época, en efecto, se fueron concretando y precisando los datos más interesantes. El número, por ejemplo, que era indeterminado en un principio, quedó fijado en tres a partir de los escritos de Orígenes en el siglo III<sup>83</sup>, aunque la iconografía vaciló en su representación hasta el siglo VI<sup>84</sup>. El título de reyes se lo asignó primero Tertuliano al sugerir su identificación con los reyes de Arabia y de Saba de los que hablaban los *Salmos*, y lo proclamó abiertamente Cesáreo de Arlés en el siglo VI («Illi Magi tres reges esse dicuntur»)<sup>85</sup>, aunque también aquí la iconografía tardó hasta el siglo X en representar a los Magos con coro-

<sup>83</sup> «Possunt quidem isti tres... figuram tenere magorum, qui ex Orientis partibus veniunt eruditi paternis libris», *In Genesim, Homilia XIV*, 3, apud Winifred Sturdevant, *The Misterio de los Reyes Magos: Its Position in the Development of the Mediaeval Legend of the Three Kings*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press/Paris, Les Presses Universitaires de France, 1927 (Nueva York/Londres, Johnson Reprint Corporation, 1973), pág. 13, quien ha estudiado documentadamente las fuentes de la leyenda.

<sup>84</sup> Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Ammand Colin, 1948, págs. 403 y ss.

<sup>85</sup> *Salmos*, 9-11, «et dabitur illi ex auro Arabiae et rursus reges Arabum et Saba munera offerunt illi. Nam et magos reges habuit fere Oriens»; véase W. Sturdevant, ob. cit., págs. 12-19.

na de reyes en lugar del bonete frigio con el que hasta entonces se les caracterizaba<sup>86</sup>. En cuanto a los nombres, en su versión latina (Balthassar, Gaspar, Melchior), aparecen por primera vez en 1178 en la *Historia scholastica*, de Pedro Comestor, y la *Legenda aurea* (caps. X y XIV), de Jacobo de Voragine, los populariza en Occidente en el siglo XIII. Aunque no siempre en la tradición de la leyenda los magos son representados como astrólogos, ya Tertuliano como tales los considera («Primi igitur stellarum interpretes natum Christum anubtiauerunt, primi munerauerunt»), y en la obra de Hildeberto de Tours, en 1134, será donde por primera vez aparezca mencionada la frase *sancti magi*<sup>87</sup>. De otros motivos, como su encuentro en el camino, la llegada ante Herodes o el ofrecimiento de regalos, trataremos más adelante.

La leyenda así formada tuvo tratamiento prácticamente en todas las manifestaciones artísticas y literarias, pero fue en el teatro donde desde el principio conoció un desarrollo más fecundo y continuado. Ya en el siglo XII cundió en todas las iglesias europeas un breve drama litúrgico conocido como *Ordo Stellae*, que tenía lugar a continuación del oficio litúrgico de Epifanía y que a lo largo de las naves del templo representaba el seguimiento de los Magos a la estrella<sup>88</sup>. En muchos lugares se desarrollaron luego representaciones sobre el mismo asunto en lengua vulgar, como la documentada en la catedral de Toledo en el siglo XV<sup>89</sup>. En las cortes y palacios nobiliarios prendió igualmente la representación, como, por ejemplo, se documenta en la corte del condestable Miguel Lucas de Iranzo, en Jaén<sup>90</sup>. Continuaría después muy viva en el teatro religioso del siglo XVI, con obras de Gil Vicente o del *Códice de autos viejos*. Y prendería asimismo en el fol-

lore popular, con representaciones colectivas en pueblos de Murcia o Extremadura.

Como otros intérpretes de la leyenda, nuestro autor hubo de sentirse incitado a interpretarla y recrearla. Bien porque no podía sobre él la tradición coercitiva del drama litúrgico, bien porque operaba con una lengua nueva y en una sociedad nueva y singularmente abigarrada, pudo llevar a cabo una creación más libre y audaz. En efecto, el autor anónimo recreó el tema recogiendo motivos de la leyenda procedentes de diversas tradiciones eclesiásticas y populares, como los citados del número y el nombre de los reyes, su condición de estrelleros y magos, el encuentro en el camino, la llegada ante Herodes, la cólera de este, el ofrecimiento de regalos, etc. Muchos de esos motivos los aceptó sin más y apenas los reelaboró, como hizo con los nombres y el número, para los que aceptó la formulación más extendida. La condición de estrelleros, *stellarum interpretes*, asociada al milagro y lo maravilloso, sin embargo, la resaltó mucho más haciendo que los personajes estudiaran repetidamente la estrella y poniendo varias veces en su boca la palabra *maravilla*, resumen del asombro que aquélla les producía:

CASPAR ¡Dios criador, qué maravilla!  
No sé cuál es aquesta estrella.  
Agora primas la é veída,  
poco tiempo á que es nacida.  
¿Nacido es el Criador,  
que es de las gentes señor?  
Non es verdad, non sé qué digo;  
todo esto non vale uno figo.

La peregrinación y el encuentro en el camino es motivo que toma de los poemas franceses del *Évangile de l'Enfance*. En el camino se conocen y deciden continuar juntos:

CASPAR Dios vos salve, señor. ¿Sodes vos estrellero?  
Dezidme la verdad, de vos sabelo quiero.  
¿Vedes tal maravilla?  
Nacida es una estrella.  
BALTASAR Nacido es el Criador,  
que de las gentes es señor.

<sup>86</sup> É. Mâle, ob. cit.

<sup>87</sup> W. Sturdevant, ob. cit., pág. 12.

<sup>88</sup> Karl Young, *The Drama Of Medieval Church*, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1967 (1933), págs. 29-101.

<sup>89</sup> Felipe Fernández Vallejo, *Memorias i disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rei don Alonso VI de Castilla*, fols. 477 y ss., ms. del siglo XVIII, h. 1785.

<sup>90</sup> Véase abajo Apéndice II, 1.



CASPAR Iré, lo aoraré.  
 BALTASAR Yo otrosí rogar lo é.

MELCHIOR Señores, ¿a cuál tierra, o queredes andar?  
 ¿Queredes ir conmigo al Criador rogar?  
 ¿Avedeslo veído? Yo lo vo aorar.

BALTASAR Nos imos otrosí, sil' podremos fallar.  
 MELCHIOR Andemos tras el estrella, veremos el lo gar.

Y en el camino planean también presentar los regalos como prueba de la identidad de Cristo. Tales regalos no son sino el oro, el incienso y la mirra, que efectivamente poseían un significado simbólico en la tradición. Como ya explicaba Ireneo en el siglo II: la mirra significaba la condición de hombre, el oro la de rey y el incienso la de dios («per ea quae obtulerunt munera ostendisse, quis erat qui adorabatur: myrrham quidem quod ipse erat, qui pro mortal humano genere moretur et sepeliretur; aurum vero, quoniam rex; thus vero quoniam Deus», *Contra Haereses*, III, 9, 2)<sup>91</sup>

CASPAR ¿Cuémo podremos provar si es homne mortal  
 o si es rey de tierra o si celestial?  
 MELCHIOR ¿Queredes bien saber cómo lo sabremos?  
 Oro, mirra y acenso a él offrecremos.  
 Si fuere rey de tierra, el oro querrá;  
 si fuere omne mortal, la mirra tomará;  
 si rey celestial, estos dos dexará,  
 tomará el encenso quel' pertenecerá.  
 CASPAR Y BALT. Andemos y así lo fagamos.

Pero a todo ello el autor pudo añadir aspectos propios y originales, como hace al presentar precisamente como prueba el ofrecimiento de aquellos regalos o al desarrollar la disputa de los rabinos ante Herodes<sup>92</sup>. La decisión de los Reyes de ofrecer sus regalos como prueba de la verdadera identi-

<sup>91</sup> *Apud* W. Sturdevant, ob. cit., pág. 12.

<sup>92</sup> Diversos críticos han valorado positivamente esos aspectos, como Peter Dronke, *La individualidad poética en la Edad Media*, trad. esp., Madrid, Alhambra, 1981, o R. Axton, *European Drama of the Middle Ages*, Londres, Hutchinson University Library, 1974.

dad de Cristo supera así el mero simbolismo de los regalos, que venía circulando en la tradición de la leyenda, y crea una cierta tensión dramática que, como apreciaba Bruce W. Wardropper, sólo se resolvería con la elección del recién nacido en la escena final<sup>93</sup>, que sin embargo el texto conservado no recoge. La escena de Herodes consultando a sus sabios, por su parte, aparece en algunas versiones de la tradición dramática, pero nuestra obra es la única que presenta la disputa entre los rabinos.

El tema principal del *Auto* es la indagación de la verdad, la preocupación por la verdad revelada. Por eso, pone especial énfasis en la actitud de los Magos que escrutan una y otra noche la estrella anunciadora, o que se encuentran de camino y deliberan entre sí y proponen la prueba de los regalos para descubrir la verdad. Y sobre todo, desarrollará con gran cuidado esa escena en el palacio de Herodes y la consulta a sus rabinos acerca del nacimiento de un nuevo rey, que le acaban de anunciar los Magos:

HERODES ¿Quién vio numquas tal mal?  
 ¡Sobre rey otro tal!  
 ¡Aún non só io muorto  
 ni so la tierra puosto!  
 ¿Rey otro sobre mí?  
 Numquas atal non vi.  
 El seglo va a çaga,  
 ya non sé qué me faga.  
 Por vertad no lo creo  
 ata que yo lo ueo.  
 Venga mio maiordoma,  
 qui mios averes toma.

Idme por mios abades  
 y por mis podestades  
 y por mios escrivanos  
 y por meos gramatgos  
 y por mios estrelleros

<sup>93</sup> Bruce W. Wardropper, «The Dramatic Texture of the *Auto de los Reyes Magos*», *Modern Language Notes*, 70 (1955), págs. 46-50.

y por mios retóricos:  
dezirm'an la verdad, si yace in escripto  
o si lo saben ellos o si lo an sabido.

Ante la pregunta de Herodes si ha nacido aquel Rey que los Magos han dicho, uno de los rabinos asegura que de ello nada dicen las escrituras que ha consultado («Por veras vo lo digo / que no lo fallo escripto»). El otro, sin embargo, le echa en cara su error y el que no hayan sabido interpretar las escrituras, particularmente las de Jeremías, para terminar lamentando la persistencia de todos en el error:

- RABÍ 1.º Rey, ¿qué te plaze? He nos venidos.  
HERODES ¿Í traedes vostos escriptos?  
RABÍ 1.º Rey, si traemos,  
los mejores que nos avemos.  
HERODES Pus catad,  
dezidme la verdad  
si es aquel omne nacido,  
que esto tres rees m'an dicho.  
Di, rabí, la verdad, si tú lo as sabido.  
RABÍ 1.º Por veras vo lo digo  
que no lo fallo escripto.  
RABÍ 2.º ¡Hamihala, cómo eres enartado!  
¿Por qué eres rabí clamado?  
Non entendes las profecías,  
las que nos dixo Jeremías.  
¡Par mi ley, nos somos errados!  
¿Por qué non somos acordados?  
¿Por qué non dezimos verdad?  
RABÍ 1.º Yo non la sé, par caridad.  
RABÍ 2.º Porque no la avemos usada  
ni en nostras vocas es falada.

Como vemos, lo que se debate en la disputa de los rabinos es la interpretación correcta de las profecías del Antiguo Testamento y la naturaleza de la verdad, cuestiones intelectuales, propias del renacimiento del siglo XII<sup>94</sup>. Pero también se deja

<sup>94</sup> Véase Alan Deyermond, «El *Auto de los Reyes Magos* y el renacimiento del siglo XII», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Frank-

ver un pensamiento severamente cristiano, una proclamación doctrinal de la victoria de la nueva sobre la vieja ley, de la iglesia sobre la sinagoga. En ese sentido debe interpretarse la referencia a las profecías de Jeremías sobre la llegada del Mesías, aunque no parece que el texto aluda a ningún pasaje concreto del libro bíblico, que sí presentaba una condena de los falsos profetas y el anuncio de una nueva alianza<sup>95</sup>. También es posible que esa cita indique que el texto conservado formaba parte de un drama más amplio que continuaría con la Degollación de los Inocentes (*Ordo Rachelis*), anunciada efectivamente por la profecía de Jeremías: «Vox in Rama audita est, ploratus et ululatus multus: Rachel plorans filios suos, et noluit consolari, quia non sunt» (31, 15, citada en Mateo, 2, 18).

Aspectos muy notables de la obra, siempre encarecidos por la crítica, son también su construcción teatral en una sucesión de escenas perfectamente encadenadas, que reclaman un escenario múltiple y simultáneo<sup>96</sup>; su ágil movimiento dramático con medidas referencias al tiempo y al espacio, y con el fluido diálogo entre personajes perfectamente individualiza-

furt, Vervuert, 1989, págs. 187-194; y «La Biblia como elemento unificador divisorio en la literatura medieval de Castilla», en A. Pérez Jiménez y G. Cruz Andreotti (eds.), *La religión como factor de integración y conflicto en el Mediterráneo*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996, págs. 127-156.

<sup>95</sup> Es interesante esta vinculación del *Auto* con el libro de Jeremías: lo primero porque se ha conservado en un códice que contiene precisamente un comentario a las *Lamentaciones*, y lo segundo, como sugiere Julian Weiss, «The *Auto de los Reyes Magos* and the Book of Jeremiah», *La Corónica*, 9 (1981), págs. 128-131, porque «el libro de Jeremías, con su retrato de falsedades profanas y su condena de los falsos profetas, así como el anuncio de una nueva alianza, es concisamente evocado por el drama del *Auto*».

<sup>96</sup> El 6 de enero de 1923, en la casa granadina de la familia García Lorca, se celebró una original representación del *Auto de los Reyes Magos* en un «teatro planista», de figuras recortadas y pintadas. En el decorado, inspirado en miniaturas de un códice del *De natura rerum* de la Universidad de Granada, se representaron los árboles del Sol y la Luna enmarcando a la estrella guiadora y a los tres reyes. En aquella fiesta de teatro de títeres, en la que se escenificaron varias obras, tomaron parte el músico Manuel de Falla, el pintor y escenógrafo Hermenegildo Lanz y el poeta Federico García Lorca (véase Mario Hernández, «Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres», en *Federico García Lorca: teatro de títeres y dibujos. Con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz*, Santander, UIMP/Fundación Federico García Lorca, 1992, págs. 33-52).



dos. Precisamente la distribución del parlamento de los personajes ha venido siendo una de las cuestiones más debatidas en el estudio del *Auto* y ha dado pie a distintas interpretaciones, basadas unas veces en las fuentes iconográficas, otras en la organización interna del texto y sus signos gráficos y siempre en ese carácter individual de los personajes<sup>97</sup>. La referencia temporal de Melchior ante Herodes, que le pregunta por el tiempo que llevan viendo la estrella («Tredze días á, / y mais non averá, / que la avemos veida / y biena percebida»), está perfectamente calculada, pues hace exactamente trece días que los Reyes han comenzado a ver la estrella, es decir, ha transcurrido del 24 de diciembre («in aquest mes de december») al 6 de enero. El texto no ha dejado de sorprender, incluso desde su presentación material como pieza dramática, al hacer alarde de una cierta escritura teatral mediante una serie de signos didascálicos, en combinación de puntos y cruces gráficos, que parecen indicarnos su fragmentación en escenas así como la intervención sucesiva de los personajes.

En cuanto a su final, la crítica en su mayoría ha dado la pieza por inconclusa y falta de una escena última, que no sería otra que la adoración ante el pesebre y el niño recién nacido. No obstante, Hook y Deyermond han defendido que se trata de una obra completa y que se cierra con la escena única y original de la disputa entre los rabinos consejeros de Herodes<sup>98</sup>. Desde luego, aparte de los conceptuales y de sentido, hay argumentos en favor de la integridad del texto conservado. Fernández Vallejo, quien primero lo transcribió, no dice nada de que sea incompleto. Por su parte, la copia del texto en el manuscrito conservado termina perfectamente acabada y queda todavía un cuarto de folio en blanco. Es decir, no se interrumpe la copia ni hay ningún accidente mate-

<sup>97</sup> Véase Ricardo Senabre, «Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, I, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1976, págs. 417-432; Juan Manuel Cacho Blecua, «La Representación de los Reyes Magos: texto literario y espectáculo religioso», en *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, págs. 445-461.

<sup>98</sup> David Hook y Alan Deyermond, «El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*», *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983 [1985]), págs. 269-278.

rial que nos haga sospecharlo, más bien al llegar al final la letra va aumentando progresivamente y se cierra con un gran punto, como señal de fin de tarea. Quiere decirse, pues, que el autógrafo de donde se copia —si es que se copia de algún otro texto escrito— ya acababa así, lo que nos obligaría a suponer un original completo y más remoto. Más verosímil nos parece una transcripción desde la representación misma, en la que el copista ha omitido, por ya bien conocida y convencional, la escena de la adoración. Ésta, como en el *Auto dos Reis Magos* de Gil Vicente, tendría lugar a continuación, sin texto dialogado alguno, sino simplemente con el movimiento de los personajes: los Reyes se acercarían al nacimiento (que ocuparía una nueva mansión en el escenario múltiple y simultáneo) y el Niño aceptaría los tres regalos que le presentan, puesto que es al tiempo hombre, rey y Dios. Con ello se cerraría conceptual y espectacularmente el *Auto*, y daría respuesta a aquella indagación que había movido a tan poderosos y sabios personajes<sup>99</sup>.

#### *Representaciones toledanas*

En la catedral de Toledo, además de la representación de los Magos, tenían también lugar, probablemente desde el siglo XIII, otras ceremonias de carácter dramático. Sabemos de ellas por el testimonio ya tardío del canónigo Felipe Fernández Vallejo, quien las dejó descritas en una obra sobre la historia de la iglesia de Toledo que compuso hacia 1785 y ya interpretaron J. E. Gillet, R. B. Donovan o F. Lázaro Carreter<sup>100</sup>. Una de esas ceremonias estaba relacionada con el viejo drama del *Officium pastorum* y la otra era un canto de la Sibila. La pri-

<sup>99</sup> Véase Miguel Ángel Pérez Priego, «El *Auto de los Reyes Magos*», en *Crítica teatral y cánones del gusto*, ed. de L. García Lorenzo, *Arbor*, 177 (marzo-abril de 2004), págs. 611-621.

<sup>100</sup> J. E. Gillet, «The *Memorias* of Felipe Fernández Vallejo and the History of the Early Spanish Drama», en *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, Nueva York, University Press, 1940, págs. 264-280; R. B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958; o F. Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1965.

mera era una dramatización de la antífona del oficio de *Laudes* de la noche de Navidad y consistía en un breve diálogo cantado entre dos cantores del coro y dos monaguillos que vestidos de pastores se habían acercado hasta el altar mayor. El texto del diálogo venía a ser un desarrollo y amplificación en castellano de la antífona latina (*Quem vidistis Pastores? Annuntiate nobis in terris quis apparuit / Infantem vidimus pannis involutum, et choros angelorum laudantes Salvatorem*), en el que iban alternando una serie de dísticos octosilábicos interpretados por los pastores con el estribillo de los cantores:

<i>Canto-llanistas</i>	Bien vengades, Pastores, que bien vengades. Pastores, ¿do anduvistes? Decidnos lo que vistes.
<i>Cantores</i>	Que bien vengades.
<i>Canto-llanistas</i>	Pastores del ganado, decidnos buen mandado.
<i>Cantores</i>	Que bien vengades.
<i>Melódicos</i>	Vimos que en Bethlén, Señores, nació la flor de las flores.
<i>Cantores</i>	Que bien vengades [...].

La antigüedad y popularidad de esta ceremonia, que Fernández Vallejo remontaba hasta el siglo XIII, se ve confirmada (si no hasta fechas tan lejanas) al hallarse también una variante de la canción en el *Cancionero musical de Astudillo*, un cancionero conventual femenino de principios del siglo XV, dado a conocer por Pedro M. Cátedra<sup>101</sup>.

La otra ceremonia, cuya antigüedad más allá del siglo XV sería difícil precisar, era una representación de la Sibila de la noche de Navidad, relacionada quizá con el canto de la Sibila sola conocido en las iglesias del este peninsular y más remotamente con el drama litúrgico del *Ordo prophetarum*. Concluido el oficio de maitines, un seise «vestido a la oriental» y representando a la Sibila Eritrea, subido a un tablado al lado

<sup>101</sup> P. M. Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media: estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid, Gredos, 2005. Véase abajo págs. 79-80 y Apéndice III, 5.

del púlpito y acompañado de otros cuatro monaguillos, que hacían de ángeles con espadas y hachas encendidas, cantaba alternando con la música del coro:

<i>Sibila</i>	Quantos aquí sois juntados ruégoos por Dios verdadero que oigáis del día postrimero quando seremos juzgados. Del cielo de las alturas un rey vendrá perdurable con poder muy espantable a juzgar las criaturas.
<i>Música</i>	Juicio fuerte será dado cruel y de muerte [...]

El texto era una versión de los versos latinos que en el sermón de San Agustín, que había dado origen a la ceremonia (según M. Sepet y K. Young), pronunciaba la Sibila (*Judicii signum tellus sudore madescet...*). La ceremonia, como subrayaba Fernández Vallejo, poseía gran valor edificante, pues recordaba a los fieles, precisamente en la conmemoración del nacimiento de Cristo, su segunda venida el día del juicio final. Artísticamente ofrecía también un resultado bastante elaborado y conseguido, ya que el canto con voz delgada y lamentable, que predice la llegada tremenda del juicio, acompañada de una música patética y poco grata a los oídos, conmovía profundamente el ánimo de los oyentes.

Toledo seguiría siendo un activo foco teatral en el siglo XV. Como han revelado investigaciones todavía recientes, hubo allí una vigorosa presencia de espectáculos teatrales, de los que ofrecen noticias los libros de gasto y fábrica de la catedral<sup>102</sup>. A partir de esas referencias, sabemos que había representaciones dramáticas con motivo de la Navidad, de la Pasión y, sobre todo, del Corpus Christi, que aquí se celebraba con gran esplendor y espectacularidad: de 1493 a 1510 se documentan nada menos que treinta y tres autos diferentes que

<sup>102</sup> Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo XV: «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Madrid, Real Academia Española, 1977.



fueron representados en las procesiones del Corpus. De ellos conocemos el título y algunas noticias acerca de su representación, la cual hubo de alcanzar en ocasiones gran desarrollo escenográfico. Sin embargo, prácticamente ninguno de esos autos nos ha dejado su texto y cabe pensar que éste debía de ser bastante elemental y reducido, quizá simplemente las «coplas e dichos» de los que hablan los documentos. Tales coplas estarían tomadas de otros textos literarios de diversa procedencia o serían pedidas de encargo a algunas personas relacionadas con la vida de la catedral.

### El «Auto de la Pasión», de Alonso del Campo

El único texto toledano completo que se conserva es el *Auto de la Pasión*, dado a conocer modernamente en el citado estudio de las archiveras Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá, que dan cuenta también de otros dos mínimos textos: una copla de un *Auto de los santos padres* y el guión para un *Auto del emperador o de San Silvestre*<sup>103</sup>.

El texto se ha conservado fragmentariamente en un libro de cuentas de la catedral de Toledo. En concreto, son las cuentas, correspondientes a los años 1485 y 1486, de la capilla de San Blas, también llamada de don Pedro Tenorio, su arzobispo fundador. El texto dramático fue copiado en los blancos que dejaban las anotaciones de aquellas cuentas, cuando el libro ya había sido gastado y desechado. Su autor fue Alonso del Campo, capellán de coro de la catedral, receptor de cuentas de la capilla de San Blas (durante 1485, 1486 y primer tercio de 1487) y sacristán de la de Santiago. Fue también organizador de las fiestas del Corpus en la catedral desde 1481 a 1499, fecha de su muerte. Como receptor de cuentas, era el poseedor del citado libro —que se halló en el inventario de sus bienes—, en el que llevaba la contabilidad de la capilla y donde copiaría además otras anotaciones y apuntes, entre ellos, nuestro *Auto de la Pasión*, así como el

<sup>103</sup> *Ibid.*, págs. 128-130 y *passim*.

borrador y unas líneas del citado *Auto del emperador o Auto de San Silvestre*.

Alonso del Campo fue clerizón y luego capellán, siempre vinculado a la catedral de Toledo, a la que dedicó toda su vida. Pasó apuros económicos y vivió pobremente (en el inventario de sus bienes no hay tampoco ningún libro, aparte el brevulario y éste de cuentas), aunque tenía casa propia con criado, ama y criada joven. Murió hacia los cincuenta años de edad. La única obra literaria que se le conoce es este *Auto de la Pasión*, que hubo de componer entre 1486 y 1499, fechas respectivas del libro de cuentas y de su propia muerte.

Tal como hoy lo conocemos, el auto es una fragmentaria recreación dramática, en unos seiscientos versos, de algunos episodios evangélicos de la pasión de Cristo: la oración en el huerto, la traición de Judas y el prendimiento del Maestro, las negaciones de Pedro, la sentencia de Pilatos, y el encuentro de San Juan y la Virgen. Con esas escenas alternan tres monólogos o plantos sucesivos, a cargo respectivamente de San Pedro (vv. 221-310), de San Juan (vv. 311-415) y de la Virgen (vv. 542-599), en los que, junto a las lamentaciones patéticas y doloridas, son evocadas, desde el sentir de cada personaje, tanto aquellas escenas como otros episodios de la Pasión no escenificados en la obra.

Hay así en el auto un curioso juego de perspectivas, mediante el cual se combina la acción histórica directamente representada con la evocación lírica e indirecta a cargo de protagonistas y testigos presenciales de los hechos. Todo ello presta a la obra un tono de piadoso recogimiento y devoción sentida, muy acorde con la ocasión y el asunto representado, y en línea con aquellas disposiciones regeneradoras de los concilios y sínodos, ya comentadas. Por lo demás, conviene advertir que la materia argumental está mayoritariamente tomada de los evangelios canónicos, aunque algún episodio, como el de la sentencia de Pilatos, procede de los apócrifos.

Fuente principal del *Auto* son también la *Pasión trobada* y *Las siete angustias de Nuestra Señora*, de Diego de San Pedro, obras de las que se toman literalmente hasta un total de 141 versos, una cuarta parte de la pieza. En opinión muy plausible de Alberto Blecuá, el autor refundió también en su texto una antigua *Pa-*

sión toledana, que podría ser del siglo XIII, pero que hoy no conocemos. A esa conclusión parecen conducir algunos errores del copista, los arcaísmos lingüísticos y la forma métrica del texto, en la que es predominante el pareado, extraño en la poesía románica desde comienzos del xiv<sup>104</sup>. En Toledo había, desde luego, una consolidada tradición del teatro de Pasión. El Arcipreste de Talavera, como ya vimos, nos habla de una Pasión que hacían en el Carmen. En la documentación toledana publicada por C. Torroja y M.<sup>a</sup> Rivas, se dice que en abril de 1425 se pagaron cinco varas y media «de lienço rastellado blanco que se compró para el paño que se puso el viernes de indulencias al Jhesu quando se fizieron las Marías de la Pasión»<sup>105</sup>. La última frase alude claramente a una escenificación dramática, independientemente de que el Jhesu pueda ser sólo una imagen, «un crucificado —al que todavía hoy se suele poner en las ceremonias y procesiones un velo blanco anudado a la cruz— o un Cristo yacente al que a veces se le incrustaba una “teca” viril para colocar la Sagrada Hostia»<sup>106</sup>. Joseph Lluís Sirera ha insistido en esta modalidad procesional de la pieza<sup>107</sup>.

### Las piezas teatrales de Gómez Manrique

Si Alonso del Campo con su auto viene a documentarnos cómo eran las representaciones castellanas del ciclo de Pasión a fines del siglo, Gómez Manrique, que también trata esquemáticamente ese tema en sus *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*, nos da testimonio además del otro gran ciclo del drama sacro medieval, el de Navidad, festividad para la que

escribió, en torno a 1476, una *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, que es la muestra más significativa del teatro religioso anterior a Juan del Encina.

Gómez Manrique (Amusco, h. 1412-Toledo, h. 1490) era hijo del adelantado don Pedro Manrique y hermano del conde de Paredes, don Rodrigo, auténtico rector de la política familiar y a quien secundó en todas sus empresas. Partidario de los infantes de Aragón, militó siempre frente a don Álvaro de Luna, interviniendo activamente en el «seguro de Tordesillas» y en el asalto de Maqueda, o defendiendo las pretensiones de su hermano al maestrazgo de Santiago. Con la subida de Enrique IV al trono, tras un primer período de acatamiento, se fue apartando progresivamente de la corte y se convirtió en decidido defensor de las aspiraciones del infante don Alfonso. Secundó luego la política de la princesa Isabel, asistió al juramento de los Toros de Guisando, donde era reconocida como heredera, y fue uno de los defensores de su matrimonio con Fernando de Aragón. Ya en el reinado de los Reyes Católicos, fue nombrado corregidor de Toledo donde, aparte de frenar la actuación partidista del arzobispo Alfonso Carrillo, llevó a cabo una política pacificadora de protección a los conversos y de reedificación de obras públicas.

Como poeta, fue autor de una amplia e interesante obra, transmitida en un cuidado *Cancionero* que recopiló él mismo a instancias del conde de Benavente. Buena parte de las composiciones en él recogidas tratan el habitual tema amoroso de la poesía cortesana. El género más cultivado es el de la canción de amores, en el que consigue Manrique notables resultados artísticos, como en las que comienzan «Amor me manda dezir», «Vuestros ojos me prendieron» o «Sabe Dios cuánto porfio». En ocasiones recurre a procedimientos alegóricos, como en la *Batalla de amores* o en la *Carta de amores*, al empleo de otras lenguas, como el portugués en la *Respuesta* al caballero don Álvaro, o a la incorporación de versos ajenos como en *Para los días de la semana*. No faltan las composiciones de loores, como la dirigida a la reina doña Juana, ni las dedicadas a su propia esposa, doña Juana de Mendoza, entre las que merece especial mención la *Consolatoria* por la muerte de dos de sus hijos en el breve espacio de cuatro meses.

<sup>104</sup> A. Blecua, «Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, págs. 79-112.

<sup>105</sup> C. Torroja Menéndez y María Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo xv...*, ob. cit., pág. 36.

<sup>106</sup> Ana M.<sup>a</sup> Álvarez Pellitero, *Teatro medieval*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, págs. 41-42.

<sup>107</sup> Josep Lluís Sirera, «La construcción del *Auto de la Pasión* y el teatro medieval castellano», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, Salamanca, Biblioteca Española del siglo xv, Universidad de Salamanca, 1994, págs. 1011-1019.



Cultivó también don Gómez la poesía de circunstancias, satírica o de alabanza, e intercambió versos con numerosos poetas de la corte, como Juan de Mazuela, Diego de Saldaña, Pero Guillén de Segovia, Pedro de Mendoza, Juan Hurtado o su tío el Marqués de Santillana. Especialmente ácidas y violentas fueron sus sátiras contra Juan de Valladolid y Juan Poeta. Al lado de todo ello escribió también una poesía ética, más profunda y atormentada, que desde Menéndez Pelayo ha venido siendo la más estimada por la crítica. De carácter elegíaco son la *Defunción del noble caballero Garci Laso de la Vega*, en coplas de arte mayor y a imitación de pasajes del *Laberinto* de Juan de Mena, y el *Planto de las virtudes e poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza*, poema alegórico en el que exalta la figura del Marqués de Santillana ya muerto, tomando en este caso como modelo la *Coronación* de Mena. De proyección política y moral son las *Coplas para el señor Diego Arias de Ávila*, en las que fustiga severamente la política del contador mayor de Enrique IV y alecciona sobre la vanidad de las glorias terrenas, la *Exclamación y querrela de la gobernación*, aguda crítica de la situación social bajo el reinado de Enrique IV, y el *Regimiento de príncipes*, extenso poema alegórico dirigido a los Reyes Católicos a manera de tratado doctrinal en verso sobre el buen gobierno de la monarquía. También, por último, emprendió la tarea de continuar las *Coplas de los pecados mortales*, de Juan de Mena, en las que versificó la reprensión poética de los tres pecados, gula, envidia y pereza, que aquél había dejado sin concluir.

En el *Cancionero* se hallan también incluidas las piezas dramáticas que son ahora objeto de nuestro interés: la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, los momos en honor del príncipe Alfonso con motivo de su mayoría de edad y los momos al nacimiento de un sobrino suyo. Las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*, en cambio, no fueron recogidas en ese cancionero de autor y nos han sido transmitidas únicamente en el cancionero de Pero Guillén de Segovia.

La *Representación*, como indica la rúbrica, parece que fue una obra por encargo, a instancias de su hermana María, que profesaba en el monasterio de clarisas de Calabazanos, para que fuera escenificada por las monjas de aquella comunidad con ocasión de las festividades navideñas, posiblemente de 1476. Por

lo demás, a parecidos motivos, de compromisos y circunstancias familiares o de la vida de la corte, obedecen también los demás ensayos dramáticos de Gómez Manrique.

No se conoce bien cómo fue en Castilla el desarrollo de aquel teatro de Navidad, al que una y otra vez, como vimos, aludían las disposiciones conciliares más arriba reseñadas. Por las muestras dispersas que se han conservado hasta mediados del siglo XVI, parece que se desarrolló tanto una tradición vulgarizadora del drama litúrgico —del *Officium pastorum*— como, sobre todo, una tradición vernácula formada a partir del relato evangélico en el que San Lucas narra el nacimiento de Cristo. Lo que prosperó, en definitiva, fue un modelo representacional que ponía en escena los tres cuadros principales de aquel relato evangélico: el anuncio del ángel a los pastores, la marcha de éstos al nacimiento, y la adoración y ofrenda de presentes. Sobre ese esquema se desarrollaría aún un episodio de enorme éxito y popularidad como fue el coloquio de los pastores en una lengua rústica y artificiosa. Su gran aceptación en el teatro castellano posterior pudo deberse a la sugerente originalidad con la que lo había desarrollado fray Íñigo de Mendoza en las coplas 122-158 de su *Vita Christi*, al hacer que los pastores se expresaran en una lengua rústica que será ya durante más de un siglo rasgo caracterizador del pastor de teatro y que introducirá un elemento cómico en la representación sacra, muy eficaz también, dentro del estilo jocosero, para sus propósitos didácticos<sup>108</sup>.

La pieza de Manrique no explota todavía este coloquio cómico-pastoril, pero sí aprovecha el modelo tripartito del anuncio, la marcha hacia el pesebre y la adoración. Ese esquema convencional, sin embargo, es notablemente amplificado por nuestro dramaturgo mediante la inserción original de otros episodios de gran rendimiento dramático<sup>109</sup>. Al co-

<sup>108</sup> Charlotte Stern, «Fray Íñigo de Mendoza...», art. cit. Puede verse además M. Á. Pérez Priego, «Esquemas representacionales en el teatro de Navidad castellano», en Josep Lluís Turó (ed.), *Estudios sobre el teatro medieval*, Valencia, Universitat de València, 2008, págs. 147-155.

<sup>109</sup> La estructura de la obra ha sido analizada por Harry Sieber, «Dramatic Symmetry in Gómez Manrique's *La representación del Nacimiento de Nuestro Se-*

mienzo de la obra, por ejemplo, añadirá una curiosa escena en la que José expresa sus dudas y sospechas por la concepción de María:

iO viejo desventurado,  
negra dicha fue la mía  
en casarme con María,  
por quien fuesse desonrado!  
Yo la veo bien preñada,  
no sé de quién ni de cuánto;  
dizen que d'Espíritu Santo,  
mas yo desto non sé nada.

(vv. 1-8),

dudas que en seguida le disparará la intervención del Ángel:

iO viejo de muchos días,  
en el seso, de muy pocos,  
el principal de los locos!  
¿Tú no sabes que Isaías  
dixo: «Virgen parirá»,  
lo qual escribió por esta  
donzella gentil, onesta,  
cuyo par nunca será?

(vv. 17-24)

El tema de las dudas y celos de San José derivaba del evangelio de San Mateo 1, 18-25, y del *Protoevangelio de Santiago* de los apócrifos, y aparece con cierta frecuencia en el teatro medieval europeo constituyendo una escena seguramente muy popular y hasta divertida (véanse las notas al texto).

Otra novedad semejante presenta el final de la pieza, donde, tras la adoración de los pastores y los ángeles, se inserta

ñor», *Hispanic Review*, 33 (1965), págs. 118-135, y F. López Estrada, «La representación del Nacimiento de Nuestro Señor, de Gómez Manrique: estudio textual», *Segismundo*, 39-40 (1984), págs. 9-30, y «Nueva lectura de la Representación del Nacimiento de Nuestro Señor, de Gómez Manrique», en *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1984, págs. 423-446.

el episodio original de la ofrenda de los instrumentos simbólicos de la Pasión (el cáliz, la columna, la sogá, los azotes, la corona de espinas, los clavos y la lanza). De este modo, si aquella primera escena suponía un feliz arranque teatral de la obra e introducía una cierta comicidad realista, la segunda sugiere una patética asociación del nacimiento de Cristo con la Pasión y con la Redención, motivo temático muy característico de las formas de devoción franciscana, como ha señalado R. E. Surtz<sup>110</sup>. A ese propósito, es muy significativo que la obra fuera escrita por Gómez Manrique a instancias de su hermana doña María Manrique, vicaria del monasterio franciscano de Calabazanos, y fuera representada por las propias monjas del convento, según se infiere de alguna de las rúbricas del texto («La que representa a la Gloriosa, quando le dieren el Niño») y, sobre todo, de la emotiva «Canción que para callar el Niño» que, en metro zejelesco y como contrapunto de la rica polimetría de toda la obra, pone fin a ésta:

Callad, fijo mío,  
chiquito.

Callad vos, Señor,  
nuestro redentor,  
que vuestro dolor  
durará poquito.

Angeles del cielo  
venid dar consuelo  
a este moçuelo,  
Jesús, tan bonito.

Éste fue reparo,  
aunque'l costó caro,  
d'aquel pueblo amaro  
cativo en Egipto.

Éste, santo dino,  
niño tan benino,  
por redemir vino  
al linaje aflito.

<sup>110</sup> R. E. Surtz, «The "Franciscan connection" in the early castilian theater», *Bulletin of the Comediantes*, 35, 2 (1983), págs. 141-152.



Cantemos gozosas,  
hermanas graciosas,  
pues somos esposas  
del Jesús bendito.

(vv. 161-182)

La unión del tema de Navidad y el de Pasión, así como el intenso uso de la tipología bíblica en el texto, hacen de la *Representación* un breve y condensado drama que, a la manera de los misterios europeos, viene a recoger toda la historia de la salvación, como ha visto Alan Deyermond<sup>111</sup>.

Las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*, por su parte, son propiamente una versión en lengua vulgar del *Planctus Mariae*. Éste constituía en realidad todo un género poético, que era susceptible de dramatización (incorporado incluso a otras ceremonias y representaciones de Semana Santa) y tenía como tema principal la expresión del dolor de la Virgen al pie de la Cruz. Esa situación podía venir formulada, bien sólo por medio de un monólogo de la Virgen, bien a través del diálogo de María con Cristo y con Juan. En cualquiera de los casos, la letra y las expresiones de dolor podían ser objeto de gran variación. Los *planctus* más interesantes y significativos, tanto porque inspirarán otros posteriores como porque se incorporarán ellos mismos a ceremonias dramáticas, son los que comienzan: *Planctus ante nescia*, *Flete, fideles animae* y *Qui per viam pergistis*, los dos primeros todavía puros monólogos de la Virgen al pie de la Cruz, pero el tercero ya diálogo dramático con las intervenciones añadidas de Cristo y San Juan<sup>112</sup>.

La situación que recrea el *planctus*, esto es, las manifestaciones de dolor de la Virgen al pie de la Cruz, la presenta únicamente el evangelio de San Juan, 19, 25-27. Allí se desa-

<sup>111</sup> A. Deyermond, «Historia sagrada y técnica dramática en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, págs. 291-305.

<sup>112</sup> Puede verse Karl Young, *The Drama of Medieval Church*, II, Oxford, Clarendon Press, 1933, págs. 492-539.

rolla una patética escena, presidida por el dolor de la Virgen que, en compañía de otras personas, asiste a la agonía de Cristo. María sufre en silencio y sólo se oye la palabra de Cristo, que encomienda a su Madre a su discípulo Juan. Ese silencio de la Virgen sólo aparece roto en una versión del *Evangelio de Nicodemo* de los apócrifos: la Virgen, que acompaña a su hijo camino del calvario, se desmaya de dolor y, al reincorporarse, prorrumpe en una serie de dolorosas exclamaciones, mientras se golpea el pecho. No es seguro, sin embargo, que de ahí surgiera la tradición del *planctus Mariae*, puesto que esa versión del apócrifo griego no se difundió en Occidente, sino que lo hizo la versión abreviada en latín<sup>113</sup>. No obstante, parece evidente que la escena evangélica sí daba pie a la meditación y a la contemplación reflexiva en el dolor de María, así como a imaginar su sentimiento y sus palabras de dolor.

Los *Momos al príncipe Alfonso*, por último, son una pequeña representación escrita por Gómez Manrique, a instancias de la entonces todavía infanta Isabel, para festejar la mayoría de edad de su hermano el príncipe Alfonso, en 1467. En este caso, son momos, con un breve texto literario, compuestos para homenajear a un alto personaje de la nobleza. Así serían presentados en la fiesta cortesana, con intervención de las damas y seguramente de la propia Isabel, quienes, transformadas literariamente en las nueve Musas, ofrecen pronósticos de ventura al príncipe. En este pequeño espectáculo del momo, como dijimos, era esencial la máscara, el disfraz y el juego al que daban lugar sus combinaciones. Aquí las ocho primeras damas o Musas aparecían recubiertas de plumas (tal era propio de las Musas, puesto que de esa manera se trasladaron a la tierra) y la novena, portadora además del breve escrito en prosa que sirve de prólogo, cubierta de vedijas de lana blanca. Cada una de ellas portaría además un adorno, un motivo artístico, a manera de *devisa*, que haría también alusión a lo expresado en el texto correspondiente a cada una de las intervenciones.

<sup>113</sup> K. Young, ob. cit., pág. 494.

El «Auto de la huida a Egipto»

Al mismo ambiente conventual y devoción franciscanas responde el anónimo *Auto de la huida a Egipto*, también de finales de siglo y escrito para el convento de clarisas de Santa María de la Bretonera, en Belorado (Burgos), famoso enclave del Camino de Santiago. La pieza es un texto dramático descubierto en fecha relativamente reciente<sup>114</sup>. Se halla en un manuscrito incorporado a los fondos de la Biblioteca Nacional de España en 1944, procedente del antedicho monasterio. No conocemos el nombre de su autor, pero opinamos, con José Amícola<sup>115</sup>, que debe desecharse el de Gómez Manrique, a quien en alguna ocasión se ha querido atribuir. La proximidad geográfica, así como la común orden religiosa con el monasterio de Calabazanos (donde, como vimos, se representó alguna pieza de Manrique), nos hablan de la interesante presencia de un activo foco teatral en esos lugares y monasterios —lo que Ronald E. Surtz ha llamado la «conexión franciscana»<sup>116</sup>—, pero las diferencias de lengua y estilo no permiten adjudicarlo a Gómez Manrique.

La fecha de composición ha de ser posterior a la de fundación del monasterio —en 1446 por los condes de Haro— y anterior a 1512, que indica el propio manuscrito («truxole la sr. doña marya de V[elas]co. año de dxij»). Por sus características internas, parece un texto anterior a los finales del siglo xv y al influjo de Encina: no hay todavía pastores ni habla rústica y, en cambio, su puesta en escena es aún muy medieval, sujeta al escenario múltiple y simultáneo. Por lo demás, es muy

<sup>114</sup> Justo García Morales (ed.), *Auto de la huida a Egipto*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1948.

<sup>115</sup> J. Amícola, «El *Auto de la huida a Egipto*, drama anónimo del siglo xv», *Filología*, 15 (1971), págs. 1-29.

<sup>116</sup> R. E. Surtz, «The "Franciscan connection" ...», art. cit.

variada y bastante compleja la métrica del auto, y rica la parte musical, que incluye hasta cinco villancicos diferentes. La fuente principal de que toma su materia argumental es el evangelio de San Mateo, 2, 13-21, para la huida, y 3, 1-4, para la vida de San Juan Bautista. Hay también una esporádica utilización de los evangelios apócrifos, en particular, del *Evangelio árabe de la infancia*, para el episodio del encuentro con los ladrones, y del *Evangelio del Pseudo Mateo*, para la referencia a los leones y fieras reverentes<sup>117</sup>.

El auto es también una de aquellas representaciones que se harían para la fiesta de Navidad —seguramente, debido a su argumento, para el día de los Inocentes—, pero suponemos que basada en una tradición vernácula ya alejada de los argumentos del puro drama litúrgico. El auto pone en escena, en efecto, otro episodio de la infancia de Cristo, en este caso, el de la huida de la Sagrada Familia desde Judea a Egipto ante la amenaza de Herodes. Para eso, sigue el relato evangélico de San Mateo, si bien le añade el breve episodio ampliativo, tomado de los evangelios apócrifos, del encuentro con los tres ladrones que, tras robarles, se arrepienten y se postran ante ellos (el más joven será todavía el que se convertirá junto a Cristo en la cruz). A esa primera acción de la huida y el encuentro con los ladrones se yuxtapone además una segunda protagonizada por Juan el Bautista, retirado al desierto y a la espera del Mesías, también conforme al relato de San Mateo (3, 1-4). Este segundo episodio se ve igualmente amplificado mediante la presencia de un nuevo personaje, original en la trama del auto: el Peregrino, que viene de Egipto y a quien Juan hace retornar a aquella tierra para que adore a la Sagrada Familia y le traiga a él nuevas del Mesías nacido. El Peregrino terminará además convertido a la vida ascética y eremítica:

<sup>117</sup> Un detallado y actualizado estudio de las fuentes puede verse en Isabel Uría, «Fuentes básicas y fuentes secundarias en la composición del *Auto de la huida a Egipto*», *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001, III, Noia, Toxosoutos/Universidade da Coruña, 2005, págs. 199-224.



Sabe, Juan, que soy mudado,  
que no soy quien ser solía;  
quando vine en romería,  
de tu vida fue espantado;  
ora sé que Dios es vida  
y la su gracia es hartura;  
quedemos en la espesura  
esperando su venida [...].

Para mejor dotrinarme,  
Juan, de las yervas comamos,  
y, pues el mundo dexamos,  
no quiero engolosinarme;  
era amigo de dulçores,  
mira, Juan, lo que te digo,  
después que topé contigo  
sólo en Dios hallo favores.

Si argumentalmente, como se advierte, el auto presenta una notable complejidad, desde el punto de vista artístico resulta también muy elaborado. Su cuidada construcción teatral ha sido analizada por Josep Lluís Sirera, que ha puesto de relieve el variado juego de paralelismos, simetrías y contrastes<sup>118</sup>.

Para la puesta en escena del auto se requeriría todo el artificio de un escenario múltiple y simultáneo, repartido en diversas mansiones donde se desarrollaría la acción: la casa en Judea, el paraje hosco de camino donde la Sagrada Familia es asaltada por los ladrones, la estancia en Egipto y el desierto donde hace penitencia Juan. De unas a otras se irían trasladando sucesivamente los personajes, momento que suele marcar la tonada de un villancico o una canción («Oyendo Josepe al ángel, va cantando este villancico», «Buélvese el Peregrino a Egipto cantando», etc.). Un gran acierto compositivo, en fin, es el personaje del Peregrino que si, por un lado, cumple la función de unir hábilmente los dos episodios argumentales del auto, por otro, sirve de enlace con el espectador,

<sup>118</sup> J. Ll. Sirera, «Sobre la estructura dramática del teatro medieval: el caso de *El auto de la huida a Egipto*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Segovia, del 5 al 19 de octubre de 1987), II, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, págs. 837-855.

a quien de forma inmediata transmitiría toda la emotividad de su conversión piadosa. Ese efecto catártico, conseguido a través de tales personajes puente con el espectador —el Peregrino y también los ladrones—, que experimentan en sí mismos la eficacia doctrinal de la obra, resulta un feliz hallazgo teatral y una admirable respuesta a aquellos propósitos de mover a devoción que, como parece por las disposiciones eclesiásticas citadas, buscaba el teatro sacro de la época.

## Otros testimonios

La *Representación* de Gómez Manrique y el *Auto de la huida a Egipto* se revelan como las muestras más palmarias de un teatro monástico femenino, vinculado específicamente a los cenobios franciscanos, que hubieron de ser un foco de intensa producción representacional en estos finales de la Edad Media. A esa misma tradición, como ha recordado Pedro M. Cátedra<sup>119</sup>, habría que incorporar un texto de Juan Álvarez Gato, cuya virtualidad dramática ya sugirió F. Márquez Villanueva y cuya rúbrica indica «para unas monjas devotas cuyas a quien avía enbiado ciertas contemplaciones que avían de hazer la noche de Navidad en que les avía pedido que rogasen a Dios por él»<sup>120</sup>. Aunque no se precisa el convento al que enviaría sus versos el poeta, teniendo en cuenta su origen madrileño y la edad avanzada en que las escribe, lo más probable, como se ha sugerido, es que se trate del convento de claristas de la Visitación en Madrid<sup>121</sup>.

Un exponente muy rico e interesante es el citado *Cancionero musical de Astudillo*, estudiado y editado por P. M. Cátedra. Se trata de un manuscrito que se halla en el archivo del Real Monasterio de Santa Clara en Astudillo (Palencia), constitui-

<sup>119</sup> P. M. Cátedra, «Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Madrid, Castalia, 2000, págs. 3-28.

<sup>120</sup> F. Márquez Villanueva, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato: contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española, 1960, pág. 240. Véase aquí Apéndice III, 4.

<sup>121</sup> P. M. Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, ob. cit., págs. 487-506.

do por 49 hojas de papel, dividido en dos secciones, una que contiene una decena de canciones en romance y otra más extensa que aloja un procesionario latino. Son textos, según su editor y estudioso, destinados a encarnar una ceremonia o un espectáculo navideño, en los que encuentra indicios de una nueva liturgia —en la tradición participativa y accesible de Francisco de Asís— para celebraciones como la Navidad, configurada a partir de un doble criterio de alternancia, por medio de la intercalación de canciones en romance, y ruptura, mediante la incorporación de piezas que suponen una cierta *performance*<sup>122</sup>. Entre esas piezas que ofrece el cancionero, estarían la citada «¡Bien vengades, pastores!», y otras canciones como las que comienzan «Buenas nuevas de alegría, / que parida es María!», «¡Bien sea venido, / ¡Jhesú niño!», «¡Gloria tibi, Ihesu Christe, / que por nos nascer quesiste!», «¡Dios te salve, nuestra ama, / con tu Fijo, el Salvador!», «Ventura, ventura, Señora, la tuya» o «Preñada soy, preñada», canciones destinadas a celebraciones navideñas vinculadas con la celebración de la Noche de Navidad y a lo que podríamos llamar un *Officium pastorum* monástico<sup>123</sup>.

#### TEATRO PROFANO

En el mismo ambiente palaciego en el que se producían los espectáculos parateatrales cortesanos ya comentados, se documentan también algunos textos literarios que, aunque transmitidos por la vía del cancionero poético o por otras similares, poseen un inequívoco carácter teatral. Son textos dialogados, en los que intervienen diversos interlocutores, con una apreciable acción y movimiento escénicos, y susceptibles, por tanto, de una representación, a pesar de que no tengamos pruebas definitivas de que ésta se produjese. Por los temas en ellos tratados, podrían agruparse en dos categorías:

<sup>122</sup> P. M. Cátedra, «Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval», art. cit.

<sup>123</sup> P. M. Cátedra, «Liturgia, poesía...», art. cit., págs. 20-27, y *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, ob. cit., especialmente caps. IV y VII. Véase Apéndice III, 5.

unos textos que documentarían un teatro de asunto amoroso cortesano, y otros que supondrían un teatro de tema político y alegórico.

#### El «Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa»

En el primer grupo habría que encuadrar el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*, pieza que se ha incorporado relativamente tarde al repertorio de textos dramáticos medievales, tras su descubrimiento y publicación por Alfonso Miola<sup>124</sup>. Nos ha llegado sin nombre de autor y sin título, que seguramente irían reseñados en algún folio perdido. Siempre se le ha puesto en relación con el *Diálogo entre el Amor y un viejo*, de Rodrigo Cota, del que efectivamente parece tomar el plan general de la obra, así como numerosos lugares concretos (versos, expresiones, imágenes)<sup>125</sup>. De todos modos, son también muchas las diferencias con el poema del converso toledano. La forma métrica, por ejemplo, ya no es la copla mixta (redondilla más quintilla) de Cota, sino la copla real de diez versos (dobles quintillas), y la obra se cierra con un villancico a la manera de las églogas de Encina y del teatro de la época. Ha variado, por otra parte, el escenario de la acción, que es ahora —más en la línea de lo que será la comedia urbana posterior— la casa del Viejo (Senex), a cuya puerta llama Amor, y no aquel paraje sombrío que describe Cota de la huerta seca con la pobrecilla choza del Viejo, junto a la que se observa derribada la casa de Placer. El anónimo ha aumentado también el número de personajes y de escenas, inicia la pieza con una invectiva del Viejo contra el mundo y la cierra con la presencia en escena de la Mujer hermosa, que desengaña y escarmienta al Viejo. Con ese tipo de ampliificaciones, la obra gana agilidad y variedad en el diálogo, al tiempo que

<sup>124</sup> A. Miola, «Un testo drammatico spagnuolo del xv secolo», en *In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello: miscellanea di filologia e linguistica*, Florencia, Le Monnier, 1886, págs. 175-189.

<sup>125</sup> Pueden verse los dos textos en Rodrigo Cota, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, ed. de Elisa Aragone, Florencia, Le Monnier, 1961.



intensifica la acción y el movimiento dramáticos. Por último, conviene reseñar que el debate, muy tenso y hasta violento en Cota, cargado de severas recriminatorias, se suaviza bastante en el anónimo, que hace de Amor un hábil discutiador con gran dominio de la palabra hasta lograr persuadir a su contrario el Viejo, quien poco a poco se va dejando convencer por los argumentos de aquél.

El asunto que pone en escena nuestro *Diálogo* es, en efecto, el tópico del Amor y el Viejo, quienes se enzarzan en un largo y acalorado debate sobre las excelencias e inconvenientes de la pasión amorosa:

AMOR ¿Quién stá en casa?  
 SENEX ¿Quién llama?  
 AMOR ¡Abre!  
 SENEX ¿Quién eres?  
 AMOR Amor.  
 SENEX ¿Qué quieres?  
 AMOR A tu vida y fama.  
 SENEX Va con Dios, que ya tu llama  
 no me causa más dolor.  
 ¿No sabes que ha muchos años  
 que de ti me hallo lexo?  
 Porque tus dulçes engaños  
 me han fecho no menos daños  
 qu'el mundo de quien me quexo.  
 AMOR Desplázeme tu porfia,  
 no consiento tal olvido,  
 que no cabe en cortesía  
 desazer la compañía  
 después qu'es el pan comido.  
 Y pues eres bien criado,  
 no sigas villanos modos:  
 ábreme y, después d'entrado,  
 quexa el mal que t'é causado,  
 que justicia ay para todos.

(vv. 61-80)

En este caso, sin embargo, el Viejo termina siendo persuadido por el Amor y se apresta a cortejar a la Mujer hermosa

que aquél le presenta. A pesar de sus requiebros y galanteos, la Mujer, desdeñosa y cruel, lo rechaza, y queda el Viejo lamentando desengañado su fracaso y ofreciéndose como escarmiento aleccionador a estos atrevidos amantes. El añadido de esta breve escena y peripecia, al igual que el personaje de la Mujer hermosa, convierten el simple debate originario en una más compleja acción dramática, al tiempo que sirven de ilustración plástica al tema que motiva la obra: la imposibilidad del amor de viejo, tema, por lo demás, de amplia resonancia en la literatura de la época y para el que ésta ofrece también soluciones diferentes<sup>126</sup>.

La sucesión de parlamentos largos y breves en un diálogo bastante fluido y dinámico, así como las continuas referencias a los gestos y actitudes de los personajes (el Amor pone la mano en el corazón del Viejo que de esa manera se le rinde, el Viejo se engalana para cortejar a la Mujer y pide al Amor que le mire todo en derredor; el Viejo hace ademán de tocar a la Hermosa, etc.), las reiteradas llamadas a los espectadores, o el cierre final con un villancico como será característico en todo el teatro primitivo, hacen pensar decididamente en una ejecución escénica de la obra y resaltan su condición teatral.

En cuanto a su relación con *La Celestina*, que ha preocupado a no pocos críticos<sup>127</sup>, hay, en efecto, en el *Diálogo* una serie de pasajes que guardan estrecha semejanza con otros de aquélla. Tal vez no sea mucho ni decisivo, pero sí significativo y, si se quiere, enigmático. Según he analizado en otro lugar y resumiendo aquí las conclusiones<sup>128</sup>, no hay huella al-

<sup>126</sup> H. Salvador Martínez, «El Viejo, el Amor y la Hermosa y la aparición del tema del desengaño en el teatro castellano primitivo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4 (1980), págs. 311-327, y «El Viejo, el Amor y la Hermosa: a los umbrales del teatro profano en Castilla», *Anuario de Letras*, 27 (1989), págs. 127-190.

<sup>127</sup> M.<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962; H. Salvador Martínez, «El Viejo, el Amor y la Hermosa y la aparición del tema...», art. cit.; «Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y la autoría de *La Celestina*», *Hispanic Review*, 48 (1980), págs. 37-55, «El Viejo, el Amor y la Hermosa: a los umbrales...», art. cit.; Dorothy S. Severin, «Cota, his imitator, and *La Celestina*: the evidence re-examined», *Celestinesca*, 4 (1980), págs. 3-8.

<sup>128</sup> M. Á. Pérez Priego, «*La Celestina* y el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat de València, 1997, págs. 189-198.

guna del *Diálogo* en el auto I de *La Celestina*. La analogía es, en cambio, reiterada e insistente en el auto XXI (XVI), y se manifiesta de manera ocasional en los autos IV, IX, X, XI y XIV. Es decir, siempre en la *Comedia*, la primera elaboración literaria de Fernando de Rojas, y nunca en la *Tragicomedia*. Ello indica que Rojas fue de algún modo conocedor o espectador del *Diálogo*, pieza que sin embargo no conoció el anónimo autor del auto I. Cuando Rojas continúa ese primer auto y compone la *Comedia* de dieciséis, tiene aún frescos los versos de nuestro diálogo y los recuerda en algunos lugares. En la memoria de Rojas pudieron quedar grabadas a oído unas cuantas expresiones, conceptos e imágenes asociadas con el amor. Expresiones vigorosas, como la de la 'llaga dulce y fiera' para referirse al amor o como la de 'los ojos a la sombra' con la que describe los daños de la vejez; comparaciones pintorescas, como al introducir la mención de 'los de Egipto' o la de 'las zarazas en el pan'; imágenes conceptuosas en torno a los poderes del amor, como la de su llama alimentada por la leña de las vidas humanas o la del rayo que traspasa y hiere sin horadar la ropa; o imágenes más tópicas y quizá conocidas, pero brillantes y sugestivas, como la del unicornio humillado ante la doncella; o, por último, aquel lenguaje teatral de los encarecimientos hiperbólicos ante la mujer hermosa o de las imprecaciones contra el mundo.

Creo que, más que a través de la lectura, Rojas conocería el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa* por alguna escenificación o algún espectáculo festivo. La obrita pertenece, en mi opinión, al género carnavalesco de los *charivari*, aquellas celebraciones un tanto jocosas y más o menos literarias que tenían lugar con motivo de casamientos de viejos con mujeres jóvenes o de segundas nupcias<sup>129</sup>, y pudo un tiempo ser conocida en los ambientes estudiantiles salmantinos<sup>130</sup>.

<sup>129</sup> Jacques J. Le Goff y Jean-Claude Schmitt (eds.), *Le charivari*, París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1981; P. Burke, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991; J. Koopmans, *Le théâtre des exclus au Moyen Age*, París, Imago, 1997.

<sup>130</sup> M. A. Pérez Priego, «*Celestina* y algunas representaciones teatrales en la Salamanca de Rojas», *Theatralia*, 10 (2008), págs. 77-88.

## Las «Coplas de Puertocarrero»

Temáticamente próximas al *Diálogo* comentado se muestran las *Coplas de Puertocarrero*, difundidas por el *Cancionero general*, aunque se encuentran también recogidas en el llamado *Cancionero de Londres*. Por su carácter dialogado, la relativa profusión de rúbricas, que van marcando el desarrollo de la acción y por la animación y movimiento de esta misma, el texto posee un evidente carácter dramático y parece susceptible de representación. Al repertorio de nuestro teatro medieval castellano las incorporó ya Fernando Lázaro Carreter<sup>131</sup>, aunque no hacen lo propio otros modernos editores<sup>132</sup>.

Las *Coplas de Puertocarrero* son también una curiosa escenificación de tópicos de la poesía cortesana de la época: el amante mártir y excesivo en su apasionamiento, la dama rigurosa y cruel, o la idea misma del servicio amoroso. Pero todo ello tratado con un sorprendente distanciamiento cómico y realista. Puertocarrero, que pasea por una calle penado de amores, es saludado desde una ventana por una dama, quien se halla en compañía de su amiga Jerez; a instancias de ésta, la dama invita al galán a subir junto a ellas; mientras sube la escala, Puertocarrero desconfía de las intenciones de la dama, pero al fin se decide y penetra en el aposento. El resto de la obra lo ocupa un extenso diálogo entre ambos personajes, en el que se vierten todos los tópicos del amor cortés por boca del obstinado protagonista, de los que se burla desdeñosa y picaramente la dama:

PUERTO CARRERO	Mejor emienda pedís que verme con tan ruin vida sin tenerla merecida.
ELLA	¿Y vos por qué la sofrís?

<sup>131</sup> F. Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1965.

<sup>132</sup> Ana M.<sup>a</sup> Álvarez Pellitero (ed.), *Teatro medieval*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990; R. E. Surtz (ed.), *Teatro castellano de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992.



- PUERTO CARRERO Porque resulta más gloria,  
en mi pasión,  
que meresce el afición;  
y con esta tal memoria  
mi dolor es mi victoria.
- ELLA Bien hazéis el requebrado,  
desdafiado y mal querido:  
do no fuerdes conocido,  
serés mejor empleado.
- PUERTO CARRERO Fin ha hecho mi esperança.
- ELLA ¿Y qué os la quita?
- PUERTO CARRERO Vuestra beldad infinita;  
mi dicha, que no os alcança,  
causa en mí desconfiança.
- ELLA ¡Catá que donoso estáis!  
¿El mundo acabasse en mí?
- PUERTO CARRERO Para mí, señora, sí,  
que del todo m'acabáis  
y con tan justa razón,  
pues y'os veo  
cabo sois, porqu'el desseo  
da comienço al afición  
donde acaba el corazón.
- ELLA Acaba quien no comiença  
a quejar sus desventuras.  
Dexaos ya dessas locuras,  
noramala, avé vergüença.

(vv. 172-202)

Al cabo, para poner fin a esa interminable plática, Ella pregunta maliciosamente a Puertocarrero por su mujer, al tiempo que se hace servir la merienda, lo que no es sino una fina manera de despedir al molesto amante. Éste queda aún más ridiculizado ya que, aunque no es admitido como servidor de amores, se conforma al menos con servir la merienda de la dama, a quien promete el envío de diverso género de frutas y de postres, que irá a recoger la criada Leonorica.

La obra, por su variedad de situaciones escénicas y de personajes, así como su diálogo muy vivo y animado, puede ser tenida como un claro experimento teatral. El tratamiento un

tanto jocoso y procaz del discurso y los comportamientos amorosos la inscriben en el mismo género de teatro cortesano que el comentado *Diálogo del Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*. Teatro que, como parece desprenderse de estas obras, tomaba como asunto central la desarticulación literaria, en clave realista y burlesca, del código amoroso cortés, teñido todo de un cierto tono de desengañado pesimismo<sup>133</sup>.

De su autor se sabe más bien poco. Puertocarrero es un autor de cancionero de finales del siglo xv y principios del xvi. El *Cancionero general* le asigna una veintena de composiciones y la edición de 1514 otras diecisiete. Roger Boase ha querido identificarlo con Luis Fernández Puertocarrero, nacido en 1450 y muerto en 1503, señor de Palma del Río y regidor de Écija<sup>134</sup>. Para Manuel Moreno se trataría más bien del hijo de éste, Luis Fernández Puertocarrero, primer conde de Palma del Río<sup>135</sup>.

### *La «Égloga» de Francisco de Madrid*

A un teatro de carácter político-alegórico pertenecería, en cambio, la *Égloga* de Francisco de Madrid, compuesta hacia mediados de 1495 por quien era seguramente secretario del rey, y representada poco después en la corte, quizá ante embajadores italianos<sup>136</sup>. La obra trata de los sucesos de la invasión de Nápoles por Carlos VIII de Francia y la intervención de Fernando el Católico que acude a defenderla, todo ello bajo una ficción alegórica protagonizada por tres pastores:

<sup>133</sup> H. Salvador Martínez, «El Viejo, el Amor y la Hermosa...», art. cit., págs. 311-327.

<sup>134</sup> R. Boase, «The identity of two poets: the Marquis of Astorga (c. 1462-1505) and Puertocarrero (c. 1450-1503)», en «*Cancionero*» *Studies in Honour of Ian Macpherson*, ed. de Alan Deyermond, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1998, págs. 105-132.

<sup>135</sup> M. Moreno, «Poesía dialogada, al fin y al cabo teatro: otra versión de las Coplas de Puertocarrero», en Alan Deyermond (ed.), *Proceedings of the Tenth Colloquium*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 2000, págs. 19-32.

<sup>136</sup> J. E. Gillet, «Égloga hecha por Francisco de Madrid, 1495?», *Hispanic Review*, 11 (1943), págs. 275-303.

Evandro «que publica e introduce la Paz», Peligro que representa al joven y ambicioso Carlos, y Fortunado que encarna al pacificador Fernando. Evandro, en efecto, hace en escena un canto al tiempo feliz y pacífico en el que ahora viven los pastores. Peligro, en cambio, se muestra ambicioso y expresa sus deseos de poseer por la fuerza otros lugares. Evandro no consigue disuadirle con sus razonamientos y, ante la amenaza de guerra, alerta a los demás pastores para que tomen amistad y abrigo con el gran Panteón (el Papa) y con Fortunado. Éste anuncia que intervendrá contra Peligro y marcha en su busca. Finalmente, Evandro, solo en escena, se queja de los males del mundo y de esta nueva guerra, y encomienda todo a la divinidad.

En su diseño artístico confluyen en la pieza, como ha subrayado Alberto Blecuá<sup>137</sup>, tradiciones literarias muy diversas, desde la égloga virgiliana y la égloga humanística a la tradición alegórico-política y pastoril de las *Coplas de Mingo Revulgo*. Al mismo tiempo se produce una curiosa mixtura artística, en virtud de la cual aparecen combinados en el texto el estilo humilde, propio de los personajes pastoriles, y el arte mayor, dada la verdadera condición elevada de éstos en su proyección alegórica. De igual modo, es bien perceptible el carácter propagandístico de la obra, que trata de justificar ante los castellanos la política aragonesista y antifrancesa de Fernando el Católico.

Por su parte, el retrato de Carlos en la obra resulta poco favorecedor, pues lo muestra como un personaje soberbio y ambicioso, dispuesto a conquistar el mundo:

¿Quién se me puede agora igualar  
seyendo de ovejas y ható tan rico  
que, aunque me veis de cuerpo tan chico,  
yo mando la tierra y mando la mar? [...]   
Pues herguir conviene, los ojos abriendo,  
poner en camino el ato y los perros,

<sup>137</sup> A. Blecuá, «La *Égloga* de Francisco de Madrid en un nuevo manuscrito del siglo XVI», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 39-66.

a Dios y a ventura traspasar los cerros,  
qu'el bien de Fortuna no viene durmiendo,

que incluso quiso deponer al papa Alejandro VI y le hizo refugiarse durante un mes en el castillo de Sant'Angelo («So nombre de paz entró do aprestaron / los sucesores del buen pastor viejo...»)<sup>138</sup>.

### 1.a «Égloga sobre el molino de Vascalón»

También habría que incluir en este teatro de ficción alegórica y pastoril la *Égloga sobre el molino de Vascalón*, ya mencionada como texto dramático en los estudios clásicos de A. Bonilla y J. P. W. Crawford, y editada por J. E. Gillet<sup>139</sup>. Se trata de una pieza anónima muy breve —poco más de un centenar de versos—, incluida en el llamado *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*, copia dieciochesca de una colección antigua que contiene composiciones de finales del siglo XV y principios del XVI. Se encuadra así en la serie de textos pastoriles y alegóricos, con intención satírica o política, que abundaron en la época. De menor importancia y con un carácter rústico mucho más acentuado que la de Francisco de Madrid, es tam-

<sup>138</sup> Ciertamente, Carlos VIII no gozó de buena opinión en la España de la época. Había sido el primer esposo de Margarita de Austria (1491) todavía niña, a quien repudió y devolvió a Flandes, lo que causó un sentimiento de desprecio hacia el francés en la corte de Borgoña, como recogieron algunos chascarrillos y poemas cortesanos. En 1497, en parte también como resultado de estrategias políticas, en este caso la alianza de Maximiliano de Austria y los Reyes Católicos frente a Francia en la Liga de Venecia (1495), Margarita casó con el heredero de la corona de España, el príncipe don Juan, y los poemas laudatorios dirigidos a ella no dejarían de recordar la necia actitud de Carlos, el Delfín de Francia, al despreciar, como el gallo de la fábula, la joya que tanto brillaba, como hace Lucio Marineo Sículo en un poema epitalámico en latín («Hanc stupidum gemmam gallum uidisse micantem / ignotamque sibi deservisse ferunt...»).

<sup>139</sup> A. Bonilla y San Martín, *Las Bacantes o del origen del teatro*, Madrid, Ribadeneyra, 1921; J. P. W. Crawford, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1922; J. E. Gillet, «The *Égloga sobre el molino de Vascalón*», *Philological Quarterly*, 5 (1926), págs. 87-89.



bién una égloga dramática que alude a algún acontecimiento que, en este caso, desconocemos.

La *Égloga* pone en escena un breve diálogo entre el rústico Iñigo (Mingo) Sicio, que acude a maquilar al molino, y Juan, el nuevo molinero que pondrá fin al mal funcionamiento y abusos con los que antes de su llegada se realizaba la molienda. La obra hace buen uso del habla pastoril, aunque siempre en boca del rústico Sicio. Al mismo tiempo, bajo ese ropaje alegórico, al que seguramente da pie el simbolismo que la tradición había creado en torno al personaje folclórico del molinero, encierra una velada alusión a algún inconcreto acontecimiento (político, social o religioso), de manera que a la situación denunciada por Sicio, deseoso y 'sediento' de justicia, pondrá orden y sosiego el nuevo molinero:

Eso abrá muy buen emienda,  
poné buenos aceñeros,  
que los malos quartaneros  
estregaban la molienda;  
cargaban demasiado  
a la tolba en mucho grado,  
tan viva la taravilla  
que era gran maravilla  
no salir todo salbado.

Maquilaban trasdoblado  
y hurtaban todo'l trigo;  
ora con nuebo castigo  
se terná dello cuidado.  
Estará quien mire y ande,  
quien lo rija, quien lo mande  
con derecho, con vivez,  
tal que no quite la vez  
al que quitó por el grande.

Bolverá'l costal tan lleno  
que después de maquilado  
el menguado quede lleno  
y el lleno bien atestado.  
Mas aqueste Vascalón  
es de una condición:  
qu'el remedio tiene caro,  
si le no ponen reparo  
los maestros d'Aviñón.

Por el lugar que ocupa en el manuscrito, entre otra serie de textos dedicados a los Reyes Católicos, habría que relacionarla con la literatura panegírica que se produce en torno a aquellos monarcas. Debido a su corta extensión, es posible que se trate de una especie de introducción dramática a un espectáculo de mayores proporciones, tal vez una fiesta de recibimiento de algún principal personaje<sup>140</sup>.

<sup>140</sup> M. Á. Pérez Priego, «La *Égloga sobre el molino de Vascalón*: texto y sentido literario», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. de I. Arellano y J. Cañedo, Madrid, Castalia, 1991, págs. 403-416.

## Esta edición

Este libro es una reelaboración actualizada del que publicó con el título de *Teatro medieval, 2: Castilla*, en las «Páginas de Biblioteca Clásica» de la editorial Crítica (Barcelona, 1997). El estudio introductorio aparece ahora muy ampliado y a él se incorporan las aportaciones críticas más importantes de estos últimos años. Se ve incrementada así la documentación tanto sobre espectáculos dramáticos como sobre textos que revelan algún grado de teatralización. Queda enriquecida la bibliografía y se incluyen en apéndice nuevos testimonios teatrales.

Las piezas dramáticas se editan conforme a los criterios habituales de la colección Letras Hispánicas. Se fija el texto tras un riguroso estudio crítico de los testimonios conservados. Se acompaña el texto de un doble aparato de notas, al frente del cual se da cuenta de las fuentes textuales de la obra, se describen los testimonios y se explican los criterios de edición. En aparato crítico negativo se recogen las variantes desechadas de los distintos testimonios textuales. En un segundo aparato se incluyen las notas explicativas y de fuentes, que pueden ayudar a entender mejor el pasaje correspondiente del texto.



## Bibliografía

- AEBISCHER, Paul, «Le "Cant de la Sibilla" de la nuit de Noël à Majorque», en *Neuf études sur le théâtre médiéval*, Ginebra, Droz, 1972, págs. 13-24.
- ALLEGRI, Luigi, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Roma/Bari, Laterza, 1988.
- «El espectáculo en la Edad Media», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 21-30.
- «Aproximación a una definición del actor medieval», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 125-136.
- ALLEN, Philip S., «The Medieval Mimus», *Modern Philology*, 8 (1910), págs. 17-60.
- ALONSO, Manuel, «El canciller Diego García de Campos y el *Cantar de Mio Cid*», *Razón y Fe*, 126 (1942), págs. 477-494.
- ALONSO PONGA, J. L., *Religiosidad popular navideña en Castilla y León: manifestaciones de carácter dramático*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1986.
- «Anotaciones socioculturales a la pastorada leonesa», en *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, CSIC, 1987, págs. 9-16.
- ALVAR, Carlos, «Espectáculos de la fiesta: Edad Media», en *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 177-206.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. y CEA GUTIÉRREZ, A. (eds.), *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, CSIC, 1987.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M.<sup>a</sup>, «Aportaciones al estudio del teatro medieval en España», *El Crotalón*, 2 (1985), págs. 13-35.
- *Teatro medieval*, Madrid, Espasa Calpe (col. Austral, A157), 1990.
- «Pervivencias e innovaciones en el tránsito del teatro religioso medieval al del primer Renacimiento», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 89-99.

- «Espectáculos teatrales: Edad Media», en A. Amorós y J. M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 19-36.
- «Desde los orígenes hasta el siglo XV», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, págs. 109-135.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Historia crítica de la literatura española*, III, Madrid, 1863, págs. 22-29 y 655-660.
- AMÍCOLA, José, «El *Auto de la huida a Egipto*, drama anónimo del siglo XV», *Filología*, 15 (1971), págs. 1-29.
- AMORÓS, Andrés y Díez Borque, José María (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.
- ANDRÉS, Rosana de, «Las "entradas reales" castellanas en los siglos XIV y XV, según las crónicas de la época», *En la España Medieval*, 4 (1984), págs. 48-62.
- «Las fiestas de caballería en la Castilla de los Trastámara», *En la España Medieval*, 5 (1986), págs. 81-107.
- ANGIOLILLO, Marialuisa, *Medioevo: lo spettacolo dei religiosi e dei giullari*, Roma, Seam, 1994.
- ASENSIO, Eugenio, «De los momos cortesanos a los autos caballerescos de Gil Vicente», en sus *Estudios portugueses*, París, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, págs. 25-36.
- AUBAILLY, Jean-Claude, *Le théâtre médiéval profane et comique*, París, Larousse, 1975.
- AUBRUN, Charles V., «La chronique de Miguel Lucas de Iranzo, I: Quelques clartés sur la genèse du théâtre en Espagne», *Bulletin Hispanique*, 44 (1942), págs. 81-95.
- «Sur les débuts du théâtre en Espagne», en *Hommage à Ernest Martinenche: études hispaniques et américaines*, París, Éditions d'Artrey, s.a. [1939], págs. 293-314.
- AXTON, R., *European Drama of the Middle Ages*, Londres, Hutchinson University Library, 1974.
- BAIST, G., *Das altspanische Drei Königspiel (El Misterio de los Reyes Magos)*, Erlangen, 1887.
- BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan, *Historia del teatro en Murcia*, Murcia, Patronato de Cultura, 1958.
- BARES福德, Andrew M., «Sobre la repetición léxica en el *Auto de los Reyes Magos*», *Incipit*, 16 (1996), págs. 143-163.
- BARRA, Eduardo de la, *Restauración de «El Misterio de los Reyes Magos», la página más antigua del teatro español*, Santiago de Chile, 1898.
- BATTESTI PELEGRIN, Jeanne, «La dramatisation de la lyrique "cancioneril" dans le théâtre d'Encina», en *Juan del Encina et le théâtre au XV<sup>e</sup> siècle: actes de la Table Ronde Internationale, 17-18 octobre 1986*, Université de Provence-Centre d'Aix, Université de Provence, 1987, págs. 57-78.
- BICCARIA LAGO, M.<sup>a</sup> Dolores, «Sobre *En una aldea para cantar la noche de Navidad*, de Cristóbal de Castillejo, y el drama litúrgico medieval», en *Arcadia. Estudios dedicados a F. López Estrada*, vol. II, núm. 7, 1988, monográfico de *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, págs. 33-56.
- BINESFORD, Andrew M., «Sobre la repetición léxica en el *Auto de los Reyes Magos*», *Incipit*, 16 (1996), págs. 143-163.
- BIZZARRI, Hugo O., «La palabra del predicador: entre liturgia y dramatización», *Medievalia*, 27 (2006), págs. 65-92.
- BLECUA, Alberto, «La *Egloga* de Francisco de Madrid en un nuevo manuscrito del siglo XVI», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 39-66.
- «Sobre la autoría del *Auto de la Pasión*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, págs. 79-112.
- BOASE, Roger, «The identity of two poets: the Marquis of Astorga (c. 1462-1505) and Puertocarrero (c. 1450-1503)», en Alan Deyemond (ed.), «*Cancionero*» *Studies in Honour of Ian Macpherson*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1998, págs. 105-132.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, *Las Bacantes o del origen del teatro*, Madrid, Ribadeneyra, 1921.
- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, «La *Representación de los Reyes Magos*: texto literario y espectáculo religioso», en *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad, 1995, págs. 445-461.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel, «Para un itinerario del teatro medieval: las *Laudas e oraciones contemplativas* de André Dias», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, Santander, 2000, págs. 441-452.
- Cancionero castellano del siglo XV*, ordenado por R. Foulché-Delbosc, Bailley-Baillière (col. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 19 y 22), Madrid, 1912-1915, 2 vols.
- CARO BAROJA, Julio, *El carnaval*, Madrid, 1979, págs. 305-314.
- CARRERES ZACARÉS, S., *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*, Valencia, Hijo de Vives Mora, 1925, 2 vols.
- CASAGRANDE, Carla y VECCHIO, Silvana, «L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e del XIII secolo», en *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini: Atti del II Convegno di Studi (Viterbo, 1977)*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1978, págs. 207-258.
- CASALI, Elide (ed.), *Letteratura e cultura popolare*, Bolonia, N. Zanchi, 1982.



- CASQUERO FERNÁNDEZ, José Andrés, «Algunos datos históricos sobre la celebración de la Semana Santa en la ciudad de Zamora», en *La Semana Santa de Zamora*, Zamora, Ayuntamiento, 1986, págs. 30-45.
- CASTRO CARIDAD, Eva, «El texto y la función litúrgica del "Querquæritis" pascual en la catedral de Vic», *Hispania Sacra*, 41 (1989), págs. 399-420.
- *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela, Universidad, 1991.
- «Rito, signo y símbolo: el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 75-88.
- *Introducción al teatro latino medieval*, Santiago de Compostela, Universidad, 1996.
- (ed.), *Dramas escolares latinos (siglos XII y XIII)*, Madrid, Akal, 2001.
- «El arte escénico en la Edad Media», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, págs. 55-84.
- «Drama latino medieval», en *Homenaje a Luis Quirante: Anejo L de la Revista Cuadernos de Filología*, Valencia, Universidad, 2003, págs. 95-114.
- y LORENZO GRADÍN, Pilar, «De lo espectacular a lo teatral: consideraciones sobre el teatro medieval castellano», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, II, Lisboa, Cosmos, 1993, págs. 361-373.
- CÁTEDRA, Pedro M., «Ecolios teatrales de Enrique de Villena», en *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 127-136.
- «De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, págs. 7-18.
- «Teatro fuera del teatro: tres géneros cortesanos», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 31-46.
- «Lectura femenina en el claustro (España, siglos XIV-XVI)», en D. de Courcelles (ed.), *De femmes et des livres*, París, École des Chartres, 1999.
- «Liturgia, poesía y la renovación del teatro medieval», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Madrid, Castalia, 2000, págs. 3-28.
- «Fiestas caballerescas en tiempos de Carlos V», en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 93-117.
- Poesía de Pasión en la Edad Media: el «Cancionero» de Pero Gómez de Ferrol*, Salamanca, SEMYR, 2001.
- Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media: estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid, Gredos, 2005.
- «La renovación del teatro castellano a fines de la Edad Media», en *Dejar hablar a los textos: homenaje a F. Márquez Villanueva*, I, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, págs. 203-226.
- CATUREGLI, G., *Per la storia delle alienazioni mentali: il culto di Sibilla nella leggenda e nella storia*, Pisa, Giardini, 1970.
- CHAMBERS, E. K., *The Mediaeval Stage*, Londres, Oxford University Press, 1903, 2 vols.
- The English Folk Play*, Oxford, Clarendon, 1933 (reimp. 1969).
- CHIABO, M. y DOGLIO, F. (eds.), *Ceti sociali ed ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400: Convegno di Studi*, Viterbo, 30 maggio-2 giugno 1985, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1986.
- Teatro comico fra Medioevo e Rinascimento. La farsa: Convegno di Studi*, Roma 30 ottobre-2 novembre 1986, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1986.
- CIOBA, Miranda, «El símbolo ambivalente del poder en el *Auto de los Reyes Magos*», *Revista de Filología Románica*, 10 (1993), págs. 327-336.
- CIROT, Georges, «Pour combler les lacunes de l'histoire du drame religieux en Espagne avant Gómez Manrique», *Bulletin Hispanique*, 45 (1943), págs. 55-62.
- CLARE, Lucien, «Fêtes, jeux et divertissements à la cour du Connétable de Castille Miguel Lucas de Iranzo (1460-1470): les exercices physiques», en *La fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987, págs. 5-32.
- COCOZZELLA, Peter, «The Theatrics of the "Auto de amores" in the Tragicomedia called *Celestina*», *Celestinesca*, 29 (2005), págs. 71-143.
- COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1951.
- Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini: atti del II Convegno di Studi* (Viterbo, 1977), Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1978.
- CORBIN, Solange, «Le *Cantus Sibilae*: origines et premiers texts», *Revue de Musicologie*, 31 (1952), págs. 1-10.
- *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, «Notas a propósito del *Convite burlesco de Jorge Manrique a su madrastra*», *Revista de Filología Española*, 83 (2003), págs. 133-144.

- COTA, Rodrigo, *Diálogo entre el Amor y un viejo*, ed. de Elisa Aragont, Florencia, Le Monnier, 1961.
- COYLE, M. A., *The Attitude of the Early Church towards the Drama*, Dissertation, Yale, Yale University Press, 1928.
- CRABBE ROCHA, A., «Ébauches dramatiques dans le *Cancioneiro Geral*», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, 2 (1951), págs. 113-150.
- CRAWFORD, J. P. W., «A Note on the Boy Bishop in Spain», *Romanic Review*, 12 (1921), págs. 146-154.
- *Spanish Drama before Lope de Vega*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1922 (ed. revisada, con un suplemento bibliográfico por W. T. McCready, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1967).
- CREIZENACH, W., *Geschichte des Neueren Dramas*, vols. I-III, Halle, Max Niemeyer, 1893-1903.
- D'ANCONA, Alessandro, *Origini del teatro italiano*, Turín, Ermanno Loescher, 1891, 2 vols.
- DAVIDSON, Clifford et al. (eds.), *The Drama in the Middle Ages: Comparative and Critical Essays*, Nueva York, AMS Press, 1982.
- DE BARTHOLOMAEIS, Vincenzo, *Origini della poesia drammatica italiana*, Bolonia, Zanichelli, 1924.
- DELGADO, Feliciano, «Las profecías de Sibilas en el Ms. 80 de la catedral de Córdoba y los orígenes del teatro nacional», *Revista de Filología Española*, 67 (1987), págs. 77-87.
- DEYERMOND, Alan, «El *Auto de los Reyes Magos* y el renacimiento del siglo XII», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Frankfurt, Vervuert, 1989, págs. 187-194.
- «Historia sagrada y técnica dramática en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universidad, 1992, págs. 291-305.
- «Teatro, dramatismo, literatura: criterios y casos discutibles», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 39-56.
- «El doble enfoque del teatro religioso en la Edad Media», en Josep Lluís Sirera (ed.), *La mort com a personatge, l'Assumpció com a tema: actes del VI Seminari de Teatre i Música medievals, Elx, 29 al 31 d'octubre de 2000*, Elche, Ayuntamiento, 2002.
- DÍAZ, Joaquín y ALONSO PONGA, L., *Autos de Navidad en León y Castilla*, León, Santiago García, 1983.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo, «El *Auto de los Reyes Magos*», *Estudios Escénicos*, 4 (1959), págs. 99-126 [recogido en *Soliloquio y coloquio: notas sobre lírica y teatro*, Madrid, Gredos, 1968, págs. 53-71].
- DÍEZ GARRETAS, María Jesús, «Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 74 (1999), págs. 163-174.
- DOGLIO, Federico, *Teatro in Europa, 1: Medioevo*, Milán, Garzanti, 1982.
- «Evolución del teatro religioso en Italia de la Edad Media al Renacimiento», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 145-148.
- DONOVAN, Richard B., *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.
- DRONKE, Peter, *La individualidad poética en la Edad Media*, Madrid, Alhambra, 1981.
- DRUMBL, Johann, «*Quem quaeritis*»: teatro sacro dell'alto medioevo, Roma, Bulzoni, 1981.
- *Il teatro medievale*, Bolonia, Il Mulino, 1989.
- DU MÉRIL, E. P., *Origines latines du théâtre moderne*, Leipzig/París, H. Welter, 1849.
- EGIDO, Aurora, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.
- ENTWISTLE, W., «Old Spanish Hamihala», *Modern Language Review*, 20 (1925), págs. 465-466.
- L'eredità classica del Medioevo. Il linguaggio comico: atti del III Convegno di Studi (Viterbo, 1978)*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1979.
- ESPINOSA, Aurelio M., «Notes on the versification of *El Misterio de los Reyes Magos*», *Romanic Review*, 6 (1915), págs. 378-401.
- FARAL, Edmond, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, reimp. Ginebra, Slatkine, 1987 [París, Champion, 1910].
- *Mimes français du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1910.
- FERRARI DE ORDUNA, Lilia E., «Texto dramático y espectador en el teatro castellano primitivo», en L. Teresa Valdivieso y Jorge Valdivieso (eds.), *Studia hispanica medievalia: II Jornadas de Literatura Española*, Buenos Aires, Universidad Católica, 1988, págs. 31-44.
- FERRER VALLS, Teresa, «El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía», en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la Literatura del siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, págs. 307-322.
- «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 145-169.
- FERRO, Donatella, *Le parti inedite della «Crónica de Juan II» di Álvaro García de Santa María*, Venecia, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1972.
- La fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1987.



- FLORES ARROYUELO, Francisco J., «Del juego y la aventura al teatro y la fiesta», en *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*, Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, 1995, págs. 165-181.
- «El torneo caballeresco: de la preparación militar a la fiesta y representación teatral», en *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, Granada, Universidad, 1995, págs. 257-278.
- «Teatro en el palacio medieval», *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castellón, Universitat Jaume I, 1999, II, págs. 155-165.
- FORCHHEIMER, Paul, «Hamihala: A Hapax in the *Auto de los Reyes Magos*», *Romance Philology*, 18 (1964), págs. 35-36.
- FORRADELLAS FIGUERAS, Joaquín, «Para los orígenes del teatro español», *Bulletin Hispanique*, 72 (1970), págs. 328-330.
- FOSTER, David W., «Figural interpretation and the *Auto de los Reyes Magos*», *Romantic Review*, 58 (1967), págs. 3-11.
- FRAGO GARCÍA, J. A., *Textos y normas: comentarios lingüísticos*, Madrid, Gredos, 2002, págs. 233-266.
- FRANCESCHINI, Ezio (ed.), *Teatro latino medievale*, Milán, Nuova Accademia Editrice, 1960.
- FRANK, Grace, *The Mediaeval French Drama*, Oxford, Clarendon Press, 1954.
- GARBAYO MONTABES, F. Javier, «Un acercamiento al tema de las danzas de la muerte durante el Medioevo en la Península Ibérica y su proyección en el tiempo», en Juan Casas Rigall y Eva M.<sup>a</sup> Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad, 2002, págs. 425-441.
- GARCIA, Michel, «Les fêtes de cour dans le roman sentimental castillan», en *La fête et l'écriture...*, págs. 33-49.
- GARCÍA-BERMEJO, Miguel M., «En torno al término *farsa* en Lucas Fernández», en A. M. Beresford (ed.), «*Quién hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, 1997, págs. 331-340.
- «La Pasión según Juan del Encina», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad, 1999, págs. 345-355.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, «Dramatizaciones litúrgicas pascuales de Aragón y Castilla en la Edad Media», en *Homenaje a don José María Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado: estudios medievales*, V, Zaragoza, Anubar, 1982, pág. 155.
- «Teatro medieval en Aragón», en Aurora Egido (ed.), *La literatura en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1984, págs. 33-49.
- «Teatro litúrgico medieval en Castilla: *questio metodologica*», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 127-143.

- GARCÍA DE LA FUENTE, Olegario, «Vocabulario bíblico del *Auto de los Reyes Magos*», en *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3 (1980), págs. 375-382.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *El teatro menor en España a partir del siglo XV*, Madrid, CSIC, 1983.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *El teatro medieval: polémica de una inexistencia*, Granada, Don Quijote, 1984.
- GARCÍA MORALES, Justo (ed.), *Auto de la huida a Egipto*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1948.
- GARCÍA SOLALINDE, Antonio, «Orígenes del teatro», en Ivy A. Corfis (ed.), *Poemas breves medievales*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, págs. 1-22.
- GARCÍA Y GARCÍA, Antonio, «Religiosidad popular y festividades en el Occidente peninsular (siglos XIII-XIV)», en *Fiestas y liturgia*, Madrid, Casa de Velázquez/Universidad Complutense, 1988, págs. 45-51.
- GILLET, Joseph E., «The *Égloga sobre el molino de Vascalón*», *Philological Quarterly*, 5 (1926), págs. 87-89.
- «The *Memorias* of Felipe Fernández Vallejo and the history of the early spanish drama», en *Essays and Studies in Honor of Carleton Brown*, Nueva York, University Press, 1940, págs. 264-280.
- «Égloga hecha por Francisco de Madrid, 1495?», *Hispanic Review*, 11 (1943), págs. 275-303.
- (ed.), *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, Bryn Mawr/Filadelfia, Universidad de Pennsylvania, 1943-1951, 3 vols., y *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, vol. IV, ed. de Otis H. Green, 1961.
- GIORDANO, Oronzo, *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, trad. esp., Madrid, Gredos, 1983.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, «Teatro religioso medieval en Avila», *El Crotalón*, 1 (1984), págs. 769-775.
- *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.
- «Los límites de la teatralidad en el Medioevo», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 57-74.
- «Iglesia y espectáculo en Castilla y León: nueva cosecha documental», en F. Grosas (ed.), *La fermosa cobertura: lecciones de literatura medieval*, Pamplona, EUNSA, 2000, págs. 143-164.
- «La teoría teatral en la Edad Media», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, I, Madrid, Gredos, 2003, págs. 85-108.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, «Espectáculos de riesgo, competición y habilidad. Espectáculos nobiliarios de riesgo: el torneo y sus variantes», en A. Amorós y J. M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 487-506.

- GRACIA, Paloma, «Las Coplas de Mingo Revulgo: providencia e imitación», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, 2000, págs. 883-892.
- GRANDE QUEJIGO, Francisco J., «Estructura y representación en el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo», *Anuario de Estudios Filológicos*, 19 (1996), págs. 255-275.
- «Huellas textuales en la documentación del teatro castellano medieval: el ciclo de la Pasión», *Anuario de Estudios Filológicos*, 25 (2002), págs. 153-171.
- GUJARRO CEBALLOS, Javier (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad, 1999.
- HARDISON, O. B., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1965.
- HARO, Marta, «La teatralidad en los villancicos pastoriles de Juan del Encina», en *Homenaje a Luis Quirante: Anejo L de la Revista Cuadernos de Filología*, Valencia, Universidad, 2003.
- HAUF I VALLS, Albert G., «L'Adoració dels Reis Mags: la supervivència del mistri litúrgic en el teatre popular valencià i mallorquí i l'*Auto de los Reyes Magos* castellà», en E. Rodríguez Cuadros (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994, págs. 101-123.
- HEERS, J., *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin de Moyen Age*, Montréal, Institut d'Etudes Médiévales, 1971.
- *Carnavales y fiestas de locos*, trad. esp., Barcelona, Península, 1988.
- HENSHAW, M., «The attitude of church towards the stage to the end of the Middle Ages», *Medievalia et Humanistica*, 7 (1952), págs. 3-17.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Conflicto dramático vs liturgia en el teatro medieval castellano: el *Auto de los Reyes Magos*», en L. Teresa Valdivieso y Jorge Valdivieso (eds.), *Studia hispanica medievalia: II Jornadas de Literatura Española*, Buenos Aires, Universidad Católica, 1988, págs. 51-59.
- HERNÁNDEZ, Mario, «Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres», en *Federico García Lorca: teatro de títeres y dibujos. Con decorados y muñecos de Hermenegildo Lanz*, Santander, UIMP-Fundación Federico García Lorca, 1992, págs. 33-52.
- HERNANDO, Josep, «Los moralistas frente a los espectáculos en la Edad Media», en R. Salvat (ed.), *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986.
- HIGGINS, S. y PAINO, Fiorella (eds.), *European Medieval Drama, 1999: Papers from the Fourth International Conference on Aspects of European Medieval Drama*, Camerino, 5-8 august 1999, Camerino, Università degli Studi, 2000.
- HILTY, Gerold, «La lengua del *Auto de los Reyes Magos*», en *Logos semantikos: studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu 1921-1981*, V, Madrid, Gredos, 1981, págs. 289-302.
- «El *Auto de los Reyes Magos*: prolegómenos para una edición crítica», en *Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, III, Madrid, Gredos, 1983-1986, págs. 221-232.
- «Una vez más: el *Auto de los Reyes Magos*», en I. Andrés-Suárez y L. López Molina (coords.), *Estudios de lingüística y filología españolas: homenaje a Germán Colón*, Madrid, Gredos, 1998, págs. 229-244.
- «El *Auto de los Reyes Magos*, ¿enigma literario y lingüístico?», *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, II, Castellón, Universitat Jaume I, 1999, págs. 235-244.
- HOCK, David y Alan DEYERMOND, «El problema de la terminación del *Auto de los Reyes Magos*», *Anuario de Estudios Medievales*, 13 (1983 [1985]), págs. 269-278.
- HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, I: *De la Edad Media a los Siglos de Oro*, vol. I, Madrid, Gredos, 2003.
- HUERTA VIÑAS, F., «Les pecces medievals d'adoració de mags i les seves variants», en *Homenaje a Luis Quirante: Anejo L de la Revista Cuadernos de Filología*, Valencia, Universidad, 2003.
- HUNT, N., *Cluniac Monasticism in the Central Middle Ages*, Londres, Macmillan, 1971.
- INFANTES, Victor, *Las «Danzas de la Muerte»: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Universidad, 1997.
- KEHRER, Hugo, *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, Seeman, 1908-1909, 2 vols.
- KERKHOF, Maxim P. A. M., «Algunos datos en pro del origen catalán del autor del *Auto de los Reyes Magos*», *Bulletin Hispanique*, 81 (1979), págs. 281-288.
- KIRBY, Carol B., «Consideraciones sobre la problemática del teatro medieval castellano», en L. Teresa Valdivieso y Jorge Valdivieso (eds.), *Studia hispanica medievalia: II Jornadas de Literatura Española*, Buenos Aires, Universidad Católica, 1988, págs. 61-69.
- KNAPP-JONES, Willis, «*Auto de los Reyes Magos*, a spanish mystery play of the 12th Century», *PL*, 39 (1928), págs. 306-309.
- KONIGSON, E., *L'espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975.
- KOOPMANS, Jelle, *Le théâtre des exclus au Moyen Age*, Paris, Imago, 1997.
- LABANDEIRA, Amancio, «Más referencias sinodales sobre las actividades teatrales y parateatrales de la Edad Media», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 15 (1992), págs. 223-232.
- LACARRA LANZ, Eukene, «Espectáculos de la voz y la palabra: juglares y afines», en A. Amorós y J. M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 405-418.



- LADA FERRERAS, Ulpiano, «El *Auto de los Reyes Magos*: una propuesta de interpretación», en J. L. Caramés Lage et al. (eds.), *La interdisciplinariedad en el discurso artístico*, II, Oviedo, Universidad, 1996, págs. 31-46.
- LADERO QUESADA, Miguel Á., «La fiesta en la Europa mediterránea medieval», en M. Á. Ladero, *Las fiestas medievales* (col. Cuadernos del CEMYR, 2), Tenerife, Universidad de La Laguna, 1995, págs. 11-52.
- «Medievo festivo», en E. Benito Ruano (coord.), *Tópicos y realidades de la Edad Media*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2004, págs. 69-119.
- LANG, H. R., «A correction», *Romanic Review*, 7 (1916), págs. 345-349.
- LAPESA, Rafael, «Sobre el *Auto de los Reyes Magos*: sus rimas anómalas y el posible origen de su autor», en *Homenaje a Fritz Krüger*, II, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1954, recogido en R. Lapesa, *De la Edad Media a nuestros días: estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1967, págs. 37-47.
- «Mozárabe y catalán o gascón en el *Auto de los Reyes Magos*», en *Miscellanea Aramon i Serra*, Barcelona, Curial, 1983, págs. 277-294, recogido en R. Lapesa, *Estudios de historia lingüística española*, Madrid, Paraninfo, 1985, págs. 138-156.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1965.
- LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge. Les thèmes et les genres*, Rennes, Pléhon, 2 vols., 1949-1952.
- LE GOFF, Jacques y SCHMITT, Jean-Claude (eds.), *Le charivari*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1981.
- LEAL DE MARTÍNEZ, M.<sup>a</sup> Teresa, *Gómez Manrique: su tiempo y su obra*, Recife, La Autora, 1959.
- LEVI, Ezio, «La leggenda dell'Anticristo nel teatro medievale», *Studi Medievali*, 7 (1934), págs. 52-63.
- LEYVA, Juan, «El *Auto de la pasión* y su adaptación de la *Pasión trovada* y de las *Siete angustias* desde el punto de vista de las circunstancias de su representación», en L. von der Walde et al. (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media: actas de las V Jornadas Medievales*, México, UNAM/Colegio de México, 1996, págs. 231-249.
- LIDA DE MALKIEL, M.<sup>a</sup> Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
- LIDFORSS, Eduardo, «El Misterio de los Reyes Magos», *Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur*, 12 (1871), págs. 44-59.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «La representación del Nacimiento de Nuestro Señor, de Gómez Manrique: estudio textual», *Segismundo*, 39-40 (1984), págs. 9-30.
- «Nueva lectura de la Representación del Nacimiento de Nuestro Señor, de Gómez Manrique», en *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l'Étude du Théâtre Médiéval*, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Modioevale e Rinascimentale, 1984, págs. 423-446.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá, 1968.
- «Sobre el teatro medieval castellano: *status quaestionis*», *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 14 (1986), págs. 61-68.
- «El *Auto de los Reyes Magos*: un texto para tres siglos», *Ínsula*, 527 (noviembre de 1990), págs. 20-21.
- «Alfonso X y el teatro medieval castellano», *Revista de Filología Española*, 71 (1991), págs. 227-252.
- «Problemas en el estudio del teatro medieval castellano: hacia el examen de los testimonios», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 115-126.
- LÓPEZ SANTOS, Luis, «Autos del Nacimiento leoneses», *Archivos leoneses*, 1 (1947), págs. 7-31.
- LÓPEZ YEPES, José, «Una Representación de las Sibilas y un *Planctus Passionis* en el ms. 80 de la Catedral de Córdoba», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 80 (1977), págs. 545-568.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, «Teatralidad y teatro medievales en el occidente peninsular», *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* (1996), págs. 87-104.
- «El arte del actor en los siglos XII y XIII», *Medioevo Romanzo*, 22 (1998), págs. 161-189.
- MACDONALD, G. J., «*Hamihala*, a Hapax in the *Auto de los Reyes Magos*», *Romance Philology*, 18 (1964), págs. 35-36.
- MACKEY, Angus, «Ritual and propaganda in fifteenth century Castile», *Past and Present*, 107 (1985), págs. 3-45.
- MAESTRE, Rafael, «El actor en el espacio sacro medieval», en *La teatralidad medieval...*, págs. 41-48.
- MALE, Émile, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1948.
- MARCHAND, J. W., «Berceo the Learned: The *Ordo prophetarum* in the *Loores de Nuestra Señora*», *Kentucky Romance Quarterly*, 31 (1984), págs. 291-304.
- MARCO, Tomás, «Música, canto y teatralidad medieval», en *La teatralidad medieval...*, págs. 71-85.
- MARCOS ÁLVAREZ, Francisco de B., «Un primitivo diálogo pastoril castellano mal conocido», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 75 (1999), págs. 562-604.
- MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato: contribución al conocimiento de la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Real Academia Española, 1960.

- MARSHALL, Mary H., «Theater in the Middle Ages: evidence from dictionaries and glosses», *Symposium*, 4 (1950), págs. 1-39.
- MARTÍN, José Luis, *Campeñinos vasallos del obispo Suero de Zamora (1254-1286)*, Salamanca, Universidad, 1981.
- y LINAGE CONDE, Antonio (eds.), *Religión y sociedad medieval: el Catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1987.
- MASSIP, Jesús-Francisc, *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació, 1984.
- MASSIP BONET, Francisc, «Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)», en *Actas XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón: el poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)*, I, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, págs. 371-386.
- «L'actor en l'espectacle medieval», en *La teatralidad medieval...*, págs. 25-40.
- *La ilusión de Ícaro: un desafío a los dioses. Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1997.
- *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume El Conquistador al Príncipe Carlos*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2003.
- MATEOS ROYO, José Antonio, «Municipio y teatro en Daroca (siglos XV-XVI): de los entremeses del Corpus a la Casa de Comedias», *Criticón*, 68 (1996), págs. 7-30.
- «Teatro religioso y configuración escénica: los entremeses del Corpus de Zaragoza (1480)», *Archivo de Filología Aragonesa*, 52-53 (1996-1997), págs. 103-116.
- «Teatro religioso y homenaje político: la entrada de la reina Isabel en Calatayud (1481)», *Voz y Letra*, 8 (1997), págs. 17-28.
- MENDOZA DIAZ-MAROTO, F., «El Concilio de Aranda (1473) y el teatro medieval castellano», *Criticón*, 26 (1984), págs. 5-15.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J., *El teatro en Asturias (de la Edad Media al siglo XVIII)*, Gijón, Noega, 1981.
- «Teatro e Iglesia: las Constituciones Sinodales, documentos para la reconstrucción del teatro religioso en la Edad Media y el Renacimiento español», *Archivum*, 48-49 (1998-1999), págs. 271-332.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), «Auto de los Reyes Magos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 4 (1900), págs. 453-462.
- *La España del Cid, I*, Madrid, Plutarco, 1929.
- *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- *Cantar de Mio Cid: texto, gramática y vocabulario, I: Crítica del texto; Gramática*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- MILÁ I FONTANALS, Manuel, *Orígenes del teatro catalán*, en *Obras completas*, VI, Barcelona, Álvoro Verdager, 1895.
- MICOLA, Alfonso, «Un testo drammatico spagnuolo del xv secolo», en *In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello: miscellanea di filologia e linguistica*, Florencia, Le Monnier, 1886, págs. 175-189.
- *Notizie di manoscritti neolatini. Parte Prima: Mss. francesi, provenzali, spagnuoli, catalani e portoghesi, della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Nápoles, F. Furchheim, 1895, págs. 23-25.
- MIRÓ I BALDRICH, Ramón, *La processó de Corpus i els entremesos: Cervera, segles XIV-XIX*, Barcelona, Curial, 1998.
- «Personatges espectaculars a l'edat mitjana», en *La teatralidad medieval...*, págs. 59-69.
- MOLHO, Maurice, «À propos de l'Auto de los Reyes Magos: note pour une histoire raisonnée de la graphie», en *Hommage à Bernard Potier*, II, Paris, Klincksieck, 1988, págs. 555-561.
- MOLL, Jaime, «Sobre una noticia acerca del teatro castellano del siglo XV», *Bulletin Hispanique*, 74 (1972), págs. 116-117.
- «Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI», *Anuario Musical*, 30 (1977), págs. 209-243.
- MORÁN CABANAS, M.<sup>a</sup> Isabel, *Festa, escrita e teatralidade: esbozos dramáticos no «Cancioneiro Peral de García de Resende»*, La Coruña, Universidade da Coruña, 2003.
- MORENO, Manuel, «Poesía dialogada, al fin y al cabo teatro: otra versión de las Coplas de Puertocarrero», en Alan Deyermond (ed.), *Proceedings of the Tenth Colloquium*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 2000a, págs. 19-32.
- «Teatro cortesano en los cancioneros castellanos: otra versión de las Coplas de Puertocarrero», *Revista de Literatura Medieval*, 12 (2000b), págs. 9-53.
- MORI, Marta M., «Signos teatrales en la Danza de la Muerte», en *Actas del Segundo Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, II, Oviedo, Universidad, 1988, págs. 275-287.
- MORRÁS, María y HAMILTON, Michelle, «Un nuevo testimonio de La danza de la muerte: hacia la versión primitiva», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Consejería de Cultura, 2000, págs. 1341-1352.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, «Las fiestas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII)», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 13 (1993), págs. 463-472.
- NODAR MANSO, Francisco, *Teatro menor galaico-portugués (siglo XIII): reconstrucción textual y teoría del discurso*, Kassel, Reichenberger, 1990.
- OGLIVY, J. D. A., «Mimi, scurrae, histriones: entertainers of the Early Middle Ages», *Speculum*, 38 (1963), págs. 603-619.
- OLEZA, Juan, «Teatralidad cortesana y teatralidad religiosa: vinculaciones medievales», en M. Chiabo y F. Doglio (eds.), *Ceti sociali*



- ed *ambienti urbani del teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1986, págs. 265-294.
- «*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell», en R. Beltrán et al. (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la Literatura del Siglo XV*, Valencia, Universidad, 1992, págs. 323-335.
  - «Las transformaciones del fasto medieval», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 47-64.
  - OWST, G. R., *Literature and Pulpit in Medieval England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1933.
  - PACETTO, G., *La fortuna di Terenzio nel Medioevo e nel Rinascimento*, Catania, Viaggio-Campo, 1918.
  - PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos*, 5 (1989), págs. 141-163.
  - «La *Égloga sobre el molino de Vascalón*: texto y sentido literario», en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, págs. 403-416.
  - «La tradición representacional de la Sibila y la *Farsa del juego de cañas*, de Diego Sánchez», *Criticón*, 66-67 (1996), págs. 5-15.
  - *Teatro medieval: Castilla*, edición, prólogo y notas, Barcelona, Crítica (col. Páginas de Biblioteca Clásica), 1997.
  - «La *Celestina* y el *Diálogo entre el Viejo, el Amor y la Mujer hermosa*», en R. Beltrán y J. L. Canet (eds.), *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universidad, 1997, págs. 189-198.
  - *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED (col. Cuadernos de la UNED, 170), 1998.
  - «Pervivencia de la teatralidad medieval en el siglo XVI», en *La teatralidad medieval...*, págs. 97-120, y en *Teatro popular europeo. Oihenart*, 16 (1999), págs. 137-152.
  - «La Biblia y el teatro religioso medieval y renacentista», en *Judíos en la literatura española: IX Curso de Cultura Hispanojudía y Sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, págs. 111-133.
  - *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto (col. Arcadia de las Letras, 25), 2004.
  - «El *Auto de los Reyes Magos*», en L. García Lorenzo (ed.), *Crítica teatral y cánones del gusto*, monográfico de *Arbor*, 177 (marzo-abril de 2004), págs. 611-621.
  - «Estado actual de los estudios sobre el teatro medieval castellano», en Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas New York, 16-21 de julio de 2001*, I, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, págs. 27-44.
  - «Los juglares, el teatro y los romances», *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, marzo de 2008, págs. 4-5.
  - «*Celestina* y algunas representaciones teatrales en la Salamanca de Rojas», *Theatralia*, 10 (2008), págs. 77-88.
  - PIECHIO, Luciana Stegagno, «Arremedilho: di un presunto componimento drammatico giullaresco alle origini del teatro portoghese» = «O filão joglaresco no teatro medieval português e o problema do arremedilho», en *A lição do texto*, Lisboa, Edições 70, 1979, págs. 145-163.
  - PIANCHE, Alice, «Du tournoi au théâtre en Bourgogne: le *Pas de la Fontaine des Pleurs* à Chalon-sur-Saône, 1449-1450», *Le Moyen Âge*, 81 (1975), págs. 97-128.
  - PORTILLO, R., «El teatro en la calle», *Cuadernos del CEMYR*, 9 (2001), págs. 81-95.
  - PORTÚS PÉREZ, J., *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993.
  - PROFETI, M.<sup>a</sup> Grazia, «La profesionalidad del actor: fiestas palaciegas y fiestas públicas», en *Los albores del teatro español: Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, págs. 69-88.
  - PUERTO MORO, Laura, «Las comadres de Rodrigo de Reinosa —o de Linde—: tradición y recreación del tipo teatral carnavalesco», en *Praestans labore Victor: homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, Salamanca, Universidad, 2005, págs. 33-50.
  - QUIRANTE SANTACRUZ, Luis, *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*, Valencia, Dirección General de Cultura, 1987.
  - *Teatro y espectáculo en la Edad Media: Actas Festival d'Elx 1990*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992.
  - RAND, Edward K., «Early mediaeval commentaries on Terence», *Classical Philology*, 4 (1909), págs. 359-389.
  - Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare: Atti del VI Convegno di Studio (Viterbo, 1981)*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1982.
  - REGUIRO, J. M., «Rito y popularismo en el teatro antiguo español», *Romanische Forschungen*, 89 (1977), págs. 1-17.
  - «El *Auto de los Reyes Magos* y el teatro litúrgico medieval», *Hispanic Review*, 45 (1977), págs. 149-164.
  - RÉVAH, I. S., «Manifestations théâtrales pré-vicentines: les momos de 1500», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, 3 (1952), págs. 1-105.
  - ROCA, María A., «Notas sobre la coronación de Martín I el Humano», en *Actas XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón: el poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, I, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, págs. 451-458.
  - RODADO RUIZ, Ana, «Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas», en *Los albores del teatro*

- español: *Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, págs. 25-44.
- RODRÍGUEZ, Raimundo, «El canto de la Sibila en León», *Archivos Leoneses*, 1 (1947), págs. 9-29.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelia (ed.), *Cultura y representación en la Edad Media: Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1994.
- *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «Historia literaria de Extremadura: la Edad Media y los Reyes Católicos», *Revista de Estudios Extremeños*, 6 (1950), págs. 114-115.
- y M. WILSON, Edward, «Auto de la confusión de San José, suprimido en 1588 por la Inquisición», *Abaco*, 4 (1973), págs. 8-53.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús, «Redes temáticas y horizonte de expectativas: observaciones sobre la terminación del *Auto de los Reyes Magos*», *Vox Romanica*, 48 (1989), págs. 147-152.
- ROMANO, David, «Mims, joglars i ministrels jueus a la Corona d'Aragó (1352-1400)», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, III, Barcelona, Quaderns Crema, 1988, págs. 133-150.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep, «La cançó popular nadalesca, font d'un misteri dramàtic de tècnica medieval», en J. Romeu i Figueras, *Poesia popular i literatura*, Barcelona, Curial, 1974, págs. 73-100.
- ROSSICH, Albert et al. (eds.), *El teatre català dels orígens al segle XVIII*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- RUBIN, Miri, *Corpus Christi: the Eucharistic in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- RUBIO GARCÍA, Luis, *La procesión del Corpus en el siglo XV en Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1987.
- RUIZ MAYORDOMO, M.<sup>a</sup> José, «Espectáculos de baile y danza: de la Edad Media al siglo XVIII», en A. Amorós y J. M. Díez Borque (coords.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, págs. 273-318.
- SALVADOR MARTÍNEZ, H., «*El Viejo, el Amor y la Hermosa* y la aparición del tema del desengaño en el teatro castellano primitivo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4 (1980), págs. 311-327.
- «*El Viejo, el Amor y la Hermosa*: a los umbrales del teatro profano en Castilla», *Anuario de Letras*, 27 (1989), págs. 127-190.
- SÁNCHEZ HERRERO, José, *La diócesis del Reino de León: siglos XIV-XV*, León, Centro de Estudios e Investigación «San Isidoro», 1978.
- SÁNCHEZ PRIETO-BORJA, Pedro, «¿Rimas anómalas en el *Auto de los Reyes Magos*?», *Revista de Literatura Medieval*, 16 (2004), págs. 149-219.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, *Teatralidad y textualidad en el «Arcipreste de Talavera»*, Londres, Queen Mary, 2003.
- SANTOS DEULOFEU, E., «Un ejemplo de interpretación de los géneros en la primera mitad del XVI: la poesía «dramática o activa» de Rodrigo de Reinosa», *Criticón*, 30 (1985), págs. 255-276.
- SCHOLBERG, Kenneth R., *Introducción a la poesía de Gómez Manrique*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984.
- SINABRE, Ricardo, «Observaciones sobre el texto del *Auto de los Reyes Magos*», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, I, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1976, págs. 417-432.
- SHIPET, Marius, *Origines catholiques du théâtre moderne: les drames liturgiques et les jeux scolaires; les mystères; les origines de la comédie au Moyen Âge; la Renaissance*, París, L. Lethielleux, 1901 (reimp. Ginebra, Slatkine, 1975).
- SEVERIN, Dorothy S., «Cota, his imitator, and *La Celestina*: the evidence re-examined», *Celestinesca*, 4 (1980), págs. 3-8.
- «*La Pasión trobada* de Diego de San Pedro y sus relaciones con el drama medieval de la Pasión», *Anuario de Estudios Medievales*, 1 (1964), págs. 451-470.
- SIERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage in Spain from Mediaeval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SIEBER, Harry, «Dramatic symmetry in Gómez Manrique's *La representación del Nacimiento de Nuestro Señor*», *Hispanic Review*, 33 (1965), págs. 118-135.
- SIRERA, Josep Lluís, «El teatro medieval valenciano», en J. Oleza et al., *Teatros y prácticas escénicas, I: El Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 87-107.
- «Una *Quexa ante el dios de amor...* del Comendador Escrivá, como ejemplo posible de los autos de amores», en *Literatura hispánica: Reyes Católicos y Descubrimiento: actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, Barcelona, PPU, 1989, págs. 259-269.
- «Sobre la estructura dramática del teatro medieval: el caso de *El auto de la huida a Egipto*», en *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987*, II, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, págs. 837-855.
- «Diálogos de Cancionero y teatralidad», en R. Beltrán et al. (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la Literatura del Siglo XV*, Valencia, Universidad, 1992, págs. 351-363.
- «La construcción del *Auto de la Pasión* y el teatro medieval castellano», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV/Universidad de Salamanca, 1994, págs. 1011-1019.

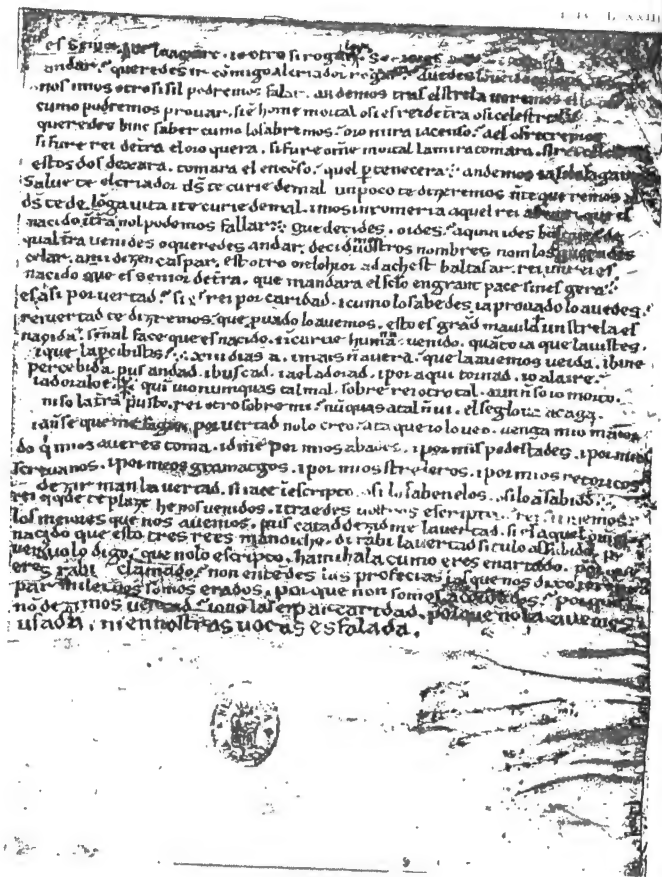
- SITO ALBA, Manuel, «La teatralità seconda e la struttura radiale nel teatro religioso spagnolo del medioevo: la *Representación de los Reyes Magos*», en *Le laudi drammatiche umbre delle origini, Atti del V Convegno Internazionale del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale*, Viterbo, Union Printing, 1981, págs. 253-277.
- SNYDER, Hope Maxwel, «Triumphs and pageants at the aragonese court in Naples», *Atalaya*, 7 (1996), págs. 41-62.
- SOLA-SOLÉ, José M.ª, «El *Auto de los Reyes Magos*: ¿impacto gascón o mozárabe?», *Romance Philology*, 29 (1975-1976), págs. 20-27.
- SOLDEVILLA, I., «Para aclarar la controversia en torno al llamado *Auto de los Reyes Magos*», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, II, Madrid, Gredos, 1985, págs. 475-481.
- STERN, Charlotte, «Fray Íñigo de Mendoza and medieval dramatic ritual», *Hispanic Review*, 33 (1965), págs. 197-245.
- «The early Spanish drama: from medieval ritual to Renaissance art», *Renaissance Drama*, New Series, 6 (1973), págs. 177-201.
- *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton, State University of New York, 1996.
- «The medieval theater: replacing the darwinian model», *La Corónica*, 24 (1996), págs. 166-178.
- «Recovering the medieval theater of Spain (and Europe): the islamic Evidence», *La Corónica*, 27 (1999), págs. 119-153.
- STURDEVANT, Winifred, *The Misterio de los Reyes Magos: its Position in the Development of the Mediaeval Legend of the Three Kings*, Baltimore (Maryland), The Johns Hopkins Press/París, Les Presses Universitaires de France, 1927 (Nueva York/Londres, Johnson Reprint Corporation, 1973).
- SURTZ, Ronald E., *The Birth of a Theater: Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Enzina to Lope de Vega*, Princeton, Princeton University/Madrid, Castalia, 1979.
- (ed.), *Teatro medieval castellano*, Madrid, Taurus, 1983a.
- «El teatro en la Edad Media», en José M.ª Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1983b, págs. 61-154.
- «The "Franciscan connection" in the early castilian theater», *Bulletin of the Comediantes*, 35, 2 (1983c), págs. 141-152.
- (ed.), *Teatro castellano de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992.
- «The entry of Ferdinand the Catholic into Valladolid in 1509», *European Medieval Drama*, 6 (2002).
- TAYLOR, Barry, «Cota, poet of the desert: hermits and scorpions in the *Diálogo del Amor y un Viejo*», en Ian Macpherson y Ralph Penny (eds.), *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Woodbridge, 1977, págs. 457-468.

- La teatralidad medieval y su supervivencia: *Actas del Seminario celebrado con motivo del III Festival d'Elx de Teatre i Música Medieval*, Elche, Ajuntament d'Elx, 1998.
- TEJADA Y RAMIRO, Juan, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*, V, Madrid, 1855, págs. 24-25.
- TORROJA MENÉNDEZ, Carmen y RIVAS PALA, María, *Teatro en Toledo en el siglo XV: «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Madrid, Real Academia Española, 1977.
- TRAPERO, Maximiano, *La pastorada leonesa: una pervivencia del teatro medieval*, Madrid, Seminario de Musicología, 1982.
- TURÓ, Josep Lluís (ed.), *Estudios sobre el teatro medieval*, Valencia, Universidad, 2008.
- TYDEMAN, William, *The Theatre in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- URÍA, Isabel, «Fuentes básicas y fuentes secundarias en la composición del *Auto de la huida a Egipto*», *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001, III, Noia, Toxosoutos/Universidade da Coruña, 2005, págs. 199-224.
- VAREY, John E., «A note on the councils of the Church and early dramatic spectacles in Spain», en A. Deyermond (ed.), *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*, Londres, Tamesis, 1976, págs. 241-244.
- «Del entranes al entremés», en L. Quirante, *Teatro y espectáculo en la Edad Media*, Alicante, Diputación de Alicante, 1992, págs. 65-79.
- VICENTE, Arie, «*Auto de los Reyes Magos*: cultura y teatralidad», *Anuario Medieval*, 3 (1991), 249-263.
- VIDAL GONZÁLEZ, Francisco (ed.), *Gómez Manrique: Cancionero*, Madrid, Cátedra, 2003.
- VILA, P. y BRUGET, M., *Festes públiques i teatre a Girona: segles XIV-XVIII (notícies i documents)*, Girona, Ajuntament, 1983.
- VIÑES, Hortensia, «El *Auto de los Reyes Magos* desde el punto de vista de la significación», *Príncipe de Viana*, 38 (1977), págs. 493-504.
- «Técnica teatral para el *Auto de los Reyes Magos*», en M. Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, EDI-6, 1981, págs. 261-277.
- WALSH, John K. y DEYERMOND, Alan, «Enrique de Villena como poeta y dramaturgo: bosquejo de una polémica frustrada», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 28 (1979), págs. 57-85.
- WARDROPPER, Bruce W., «The dramatic texture of the *Auto de los Reyes Magos*», *Modern Language Notes*, 70 (1955), págs. 46-50.
- WEISS, Julian, «The *Auto de los Reyes Magos* and the Book of Jeremiah», *La Corónica*, 9 (1981), págs. 128-131.



- WICKHAM, Glynne, *The Medieval Theatre*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1974.
- WUNSTER, Monica von, «Le coplas di Puertocarrero e la smitizzazione del codice cortese», en *Scrittori «contro»: modelli in discussione nelle letterature iberiche. Atti del Convegno di Roma (15-16 marzo 1995)*, Roma, Bulzoni, 1997, págs. 31-40.
- YOUNG, Karl, *The Drama of Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1967 [1933], 2 vols.
- ZIMIC, Stanislav, «El teatro religioso de Gómez Manrique (1412-1491)», *Boletín de la Real Academia Española*, 57 (1977), págs. 353-400.

## *Teatro medieval*



Ms. del *Auto de los Reyes Magos*. Fol. 68r.

## *Auto de los Reyes Magos\**

\* Se halla copiado en las dos últimas hojas de un códice en pergamino que hoy se custodia en la Biblioteca Nacional de España (sign.: Vit./5-9). Al frente, el códice lleva la siguiente indicación sobre su contenido: «Hoc continet Cantica canticorum et Lamentationes Ieremias». Al final del códice, ocupando el medio folio inferior del 67v y casi todo el 68r (queda en blanco aproximadamente el último cuarto del folio), está transcrito el texto del *Auto*. Este aparece copiado a renglón seguido, como si fuera prosa, y acompañado de diferentes signos gráficos (combinaciones de cruces y puntos) para indicar, unas veces, separación de versos (un punto) y, otras, cambio de intervención de personaje (una cruz de puntos) o cambio de escena y situación (una cruz más adornada). No hay ningún otro tipo de indicación escénica, didascalia ni nombre de personajes en el diálogo (sólo al final del texto, en línea vertical y al filo del borde derecho del folio, pueden leerse escritos los nombres: «Caspar. Baltasar. Melchior»). Tampoco existe título ni encabezamiento alguno, aunque hay raspadas cuatro líneas iniciales, que, según hacen suponer sus residuos, estarían escritas en letra de cuerpo más pequeño que la del texto del *Auto*, pero semejante a la de la parte latina del códice. La línea en la que están transcritos los vv. 54-55 apenas se deja leer, debido a que en ese lugar fue guillotinado el filo del pergamino. El códice procede de la catedral de Toledo, de cuyos fondos formaba parte desde muy antiguo, posiblemente desde el mismo siglo XII.

En la presente edición, respeto la grafía del manuscrito, aunque introduzco algunas modificaciones que creo que no afectan a la lengua del texto y, sin embargo, facilitan su lectura: hago *v* la *u* con valor consonántico, uso *y* por *i* en la conjunción copulativa y cuando tiene valor semiconsonántico, *j* por *i* en *jugará*, restauro los diptongos *ue*, *uo*, *ie*, hago *qu* la grafía *ch*, *ñ* la grafía *ni* o *nn*, *ll* la *l*, suprimo la *-t* final como desinencia verbal, añado *e* ante *s* líquida. Por esas mismas razones, la acentuación, la puntuación, la separación de palabras y el empleo de mayúsculas trato de ajustarlos al uso actual.

Atendiendo a las indicaciones de sus signos gráficos, transcribo el texto verso a verso y marco con doble espacio las pausas en el parlamento de los personajes, así como los cambios de escena. Restituyo en cada lugar el nombre de los interlocutores.

CASPAR

¡Dios criador, qué maravilla!  
No sé cuál es aquesta estrella.  
Agora primas la é veída,  
poco tiempo á que es nacida.  
¿Nacido es el Criador,  
que es de las gentes señor?  
Non es verdad, non sé qué digo;  
todo esto non vale uno figo.

5

1 dios] *el manuscrito utiliza siempre la abreviatura ds, que puede interpretarse* (Ieus o dios 6 de la] *error evidente que hay que corregir, como han venido haciendo todos los editores modernos desde R. Menéndez Pidal (1900)* 7 non] *para el adverbio de negación el texto utiliza habitualmente la abreviatura ñ, pero también la forma no* (vv. 2, 78, 115 y 137)

3 primas: 'por primera vez', locución adverbial; *la e ueída*: presenta concordancia del participio con el objeto directo, como era habitual en la lengua antigua, 'la he visto'.

4 Sobre la peculiar transcripción de los diptongos en el *Auto*, la tesis más comúnmente aceptada, propuesta por R. Menéndez Pidal (1976, págs. 144-145) y defendida por R. Lapesa (1967), es la que advierte en el texto una sistemática inhabilidad ante el fenómeno, puesto que ante la fluctuación fonética de los diptongos surgidos de *Ē* y *Ō* latinas que presentaba el castellano primitivo, el copista dudaría sobre la forma de representarlos y se decidiría a transcribir uno solo de sus elementos, casi siempre el primero y más permanente, la vocal cerrada *i* o *u*. Para Sola-Solé (1975-1976), esa característica del texto se debería a influjo mozárabe y no a inhabilidad de copista. Molho (1988), que más que imperfección advierte un absoluto rechazo por parte del escriba a transcribir cualquier notación digráfica o diptongal, lo achaca a adstrato árabe, lengua que también rechaza el diptongo escrito, lo que igualmente es observable en documentos mozárabes toledanos del siglo XII.

8 *non vale uno figo*: 'no vale un higo, no vale nada', es expresión bien conocida en la literatura de la época.



Otra nocte me lo cataré;  
si es vertad, biene lo sabré. 10

¿Biene es vertad lo que yo digo?  
En todo, en todo lo prohío.  
¿Non puode seer otra señal?  
Aquesto es y non es ál.  
Nacido es Dios, por ver, de fembra, 15  
in aquest mes de december.  
Allá iré, o que fuere, aoralo é,  
por Dios de todos lo terné.

10 biene] bine en el ms. // sabré] a continuación de la palabra hay cuatro puntos en forma de cruz, que pueden indicar cambio de personaje o, como aquí, una pausa o cambio en el discurso del propio personaje que está hablando. En la presente edición, marcamos siempre tal cambio con doble separación interlineal 13 puode] pudet en el ms. 16 aquest] achest en el ms. 17 iré] a continuación hay un punto, que indicaría separación de verso, pero que aquí hemos de interpretar como erróneo 18 terné] a continuación hay una cruz adornada y rodeada de cuatro puntos, que quiere indicar cambio de escena y de personaje. En nuestra edición, marcamos tal cambio con triple separación interlineal

9 nocte: puede tratarse de un latinismo gráfico (también vemos empleado noches, v. 27); como vamos advirtiendo, latinismos gráficos no son infrecuentes en el texto: december (v. 16), la preposición in (vv. 16, 78, 95), vicia (v. 76); cataré: 'observaré, examinaré, trataré de ver'.

10 vertad: formación semiculta normal en la lengua antigua, alterna en el texto con verda (v. 7); biene: 'bien', todavía con conservación de la -e final y la transcripción diptongal característica del Auto.

12 prohío: 'fio, pro-fio (con prefijo intensificador), insisto'.

13 pudet en el ms.: posiblemente también mala transcripción del diptongo (tal vez puodet), y conservación aún de la desinencia latina de tercera persona.

15 por ver: 'por vero, por veras', 'por verdad, en verdad'; quizá, como supone A. Deyermond (1989, pág. 188) encierre un juego de palabras entre ver (vista) y [vero], verda.

16 achest en el ms.: con apócope de -e final, tal vez por influjo franco; en el Auto, en una más de sus vacilaciones lingüísticas, ocurre tanto la conservación de la vocal final donde luego se ha perdido (bine, pace) como esta pérdida extrema en fecha temprana; december: latinismo gráfico que parece encubrir una pronunciación 'decembre' o 'diciembre'; si no se trata de un final deturpado, la rima con fembra del verso anterior podría explicarse por la procedencia gascona del autor, lengua en la que se neutralizan y equiparan las finales átonas -a y -e (R. Lapesa, 1967, pág. 42).

17 o: 'donde'; aoralo: 'adorarlo', variante semipopular que en el texto alterna con adorar (v. 77).

IIAITASAR

Esta estrella non sé dond viene,  
quién la trae o quién la tiene. 20  
¿Por qué es aquesta señal?  
En mos días ni vi atal.  
Certas nacido es en tierra  
aquel qui en pace y en guerra  
señor á a seer da oriente 25  
de todos hata in occidente.  
Por tres noches me lo veré  
y más de vero lo sabré.

¿En todo, en todo es nacido?  
Non sé si algo é veído. 30  
Iré lo aoraré,  
y pregaré y rogaré.

MELCHIOR

¡Val Criador! Atal hacienda  
fu nunquas alguandre fallada

22 ni] en el ms. no se lee bien (en realidad, onui atal), son tres trazos verticales, que Menéndez Pidal (1900) interpreta [no], pero puede leerse ni 23 tirra] el ms. utiliza siempre la abreviatura tñ, que puede interpretarse tierra o terra (seguimos siempre la interpretación de Menéndez Pidal) 24 guera] en el ms. (en v. 85: gera) 28 sabré] a continuación hay cuatro puntos en cruz, que aquí parecen indicar una pausa en el parlamento del personaje que habla 32 rogaré] añadida posteriormente por el copista —que la olvidaba— y superpuesta sobre la -e, va una cruz rodeada de cuatro puntos, que aquí indica cambio de personaje

22 mos: mozarabismo toledano (R. Lapesa, 1985, pág. 141), en el texto alterna con el posesivo castellano mio, mios (v. 122, meos, latinismo); atal: con a- proclítica, como es frecuente en la lengua antigua.

23 certas: 'ciertamente', posiblemente introducido por influjo de habla franca (fr. certes, occitano y cat. ant. certes) (R. Lapesa, 1985, pág. 147).

25 da: 'desde', formado desde el latín de ab, y con el mismo sentido que en italiano y en occitano antiguo, aquí es el antónimo de hata (R. Lapesa, 1985, pág. 147).

26 hata: 'hasta', del árabe hatta.

34 nunquas: 'nunca', con la grafía latinizante qu-, habitual en la lengua medieval, y la terminación adverbial en -s; alguandre: 'jamás', del latín aliquando, ya documentado en las Glosas silenses y en el Cantar de Mio Cid.

o en escriptura trubada. 35  
 Tal estrella non es in cielo,  
 desto so yo bono estrellero;  
 biene lo veo sines escarno  
 que uno omne es nacido de carne  
 que es señor de todo el mundo, 40  
 así cuemo el cielo es redondo  
 de todas gentes señor será  
 y todo se glo jugará.  
 ¿Es? ¿Non es?  
 Cudo que verdad es. 45  
 Veer lo é otra vegada  
 si es verdad o si es nada.

37 bono] borrosas en el ms. la primera y última letras 39 omne] en la transcripción de este sustantivo el ms. siempre utiliza la abreviatura omne (vv. 39, 70 y 133), sólo en una ocasión home (v. 65) 40 que es señor] «El copista habla puesto que señor; luego añadió una e sobre la u y una s después de que» (Menéndez Pidal, 1900) 43 todo] el ms. presenta raspada una -s final que originariamente había transcrito por error el copista 47 nada] a continuación hay una cruz con un solo punto debajo, que, como en el caso de los cuatro puntos en cruz, también debe indicar pausa en el parlamento del personaje que habla

35 trubada: 'trovada, hallada', con cierre de la vocal átona, característico del mozárabe toledano pero también muy extendido en el castellano de la época (R. Lapesa, 1985, pág. 141).

38 sines: 'sin', forma preposicional (también en v. 85) bien documentada en el mozárabe toledano del siglo XII, aunque en aragonés perduró hasta el siglo XV (R. Lapesa, 1985, pág. 141); de todos modos, está muy documentada en la lengua antigua: *Cid*, *Tres reis d'Orient*, *Vida de San Millán*, *Apolonio*, etc.; escarno: interpretación del copista de una forma originaria *escarne* ('escarnio'), debida a la procedencia gascona o catalana del autor, la cual le permite la rima con carne del v. 39 (en ninguna de las dos palabras, en la lengua del autor originario, sonaría la vocal final: 'escarn', 'cam') (R. Lapesa, 1967).

39 carne: con el sentido bíblico de 'cuerpo, parte material del hombre', como en v. 95 (O. García de la Fuente, 1980).

40 mundo: en rima con redondo, debida seguramente al origen gascón o catalán del autor (R. Lapesa, 1967, pág. 42).

45 cudo: 'cuido, pienso', derivado del latín *cogitare*; la forma monoptongada, con absorción de la -i- por la -u- acentuada, hubo de existir en el castellano antiguo.

46 vegada: 'vez', del latín *vicata*, muy usual en el castellano medieval.

47 si es nada: 'si no es nada'; en el español medieval no era necesario añadir el adverbio de negación.

Nacido es el Criador  
 de todas las gentes mayor;  
 biene lo veo que es verdad, 50  
 iré allá, par caridad.

CASPAR Dios vos salve, señor. ¿Sodes vos [estrellero]?  
 Dezidme la verdad, de vos sabelo quiero.  
 ¿Vedes tal maravilla?  
 Nacida es una estrella. 55  
 Nacido es el Criador,  
 que de las gentes es señor.  
 CASPAR Iré, lo aoraré.  
 BALTASAR Yo otrosí rogar lo é.

MELCHIOR Señores, ¿a qual tierra, o queredes andar? 60  
 ¿Queredes ir conmigo al Criador rogar?  
 ¿Avedeslo veído? Yo lo vo aorar.

50 ueo que es verdad] son muy borrosas estas palabras en el ms., ya que en ese lugar está raspado el pergamino; aceptamos la lección de Menéndez Pidal (1900) 51 caridad] a continuación hay una cruz adornada y rodeada de cuatro puntos, que indica cambio de personaje y escena (como en v. 18) 52 Muy borrosas en el ms. la última palabra de este verso y la primera de siguiente: strelero y dezidme, que si pudo leer Menéndez Pidal (1900) 53 A continuación de uertad hay una prolongada raspadura debida a que el copista había repetido sodes uos strelero 54 El corte del filo del pergamino para su encuadernación se llevó este verso y el comienzo del siguiente, que Menéndez Pidal restauró por conjetura como aquí transcribimos 59 Tras la última palabra del verso hay una cruz rodeada de puntos, que indica cambio de personaje y escena 60 a qual tirra o queredes] casi todo el verso está muy borroso en el manuscrito; aceptamos la lección de Menéndez Pidal, que pudo ayudarse del reactivo 62 uo aorar] ilegibles estas dos últimas palabras del verso, restauradas por Menéndez Pidal con ayuda del reactivo

49 de todas las gentes mayor: es una forma de comparativo con la preposición de.

51 par: de la preposición latina *per*, en francés *par*, leonés *per*, castellano *por* con cruce de latín *pro*; en el castellano medieval es un galicismo señorial y eclesiástico y se usaba sobre todo en fórmulas de juramento; *par caridad*: repetida en v. 87 y v. 145, es ya una frase hecha y estereotipada, alejada del sentido bíblico originario de la palabra (O. García de la Fuente, 1980).

58 aoraré: 'adoraré', variante semipopular de la lengua arcaica.

BALTASAR	Nos imos otrosí, sil' podremos fallar.	
MELCHIOR	Andemos tras el estrella, veremos el	
	[logar.	
CASPAR	¿Cuémo podremos provar si es homne	65
	[mortal	
	o si es rey de tierra o si celestial?	
MELCHIOR	¿Queredes bien saber cómo lo	
	[sabremos?	
	Oro, mirra y acenso a él ofreceremos.	
	Si fuere rey de tierra, el oro querrá;	70
	si fuere omne mortal, la mirra tomará;	
	si rey celestial, estos dos dexará,	
	tomará el encenso quel' pertenecerá.	
CASPAR Y BALT.	Andemos y así lo fagamos.	
CASPAR	Sálvete el Criador, Dios te curie de mal:	
	un poco te dizeremos, non te	
	[queremos ál.	75
BALTASAR	Dios te dé longa vita y te curie de mal.	

64 logar] ilegible esta última palabra, restaurada por Menéndez Pidal con ayuda del reactivo 72 pertenecerá] a continuación va una cruz formada por cinco puntos (cinco puntos en forma de cruz), que indicaría cambio de interlocutores

65 cómo: por cuémo y mala transcripción del diptongo; en la Edad Media alternan las formas cómo, cuémo (del latín *quomodo*), el acento de la forma interrogativa permite conservar más tiempo la -u-, de manera que la forma con diptongo no desaparecerá hasta el siglo XIII.

68 acenso: 'incienso', que alterna con encenso (v. 72), las dos variantes conocidas en el castellano medieval, la primera más rara, derivada del latín *accendere* y la segunda de *incendere*, más habitual; ofreceremos: 'ofreceremos', forma etimológica con pérdida normal de la vocal átona.

74 te curie: 'te guarde, te cuide', de un antiguo *curiar*, usado también en el *Cantar de Mio Cid* o en el *Libro de Alexandre*.

75 dizeremos: 'diremos', que en el texto alterna con dizremos (v. 90), formas ambas del futuro, en un caso con mantenimiento aún de la vocal protónica del infinitivo y en otro ya con pérdida de la misma vocal.

76 longa: 'larga', latinismo.

MELCHIOR	Imos in romería aquel rey adorar,	
	que es nacido in tierra, nol' podemos	
	[fallar.	
HERODES	¿Qué decides? ¿Ó ides? ¿A quién ides	
	[buscar?	
	¿De cuál tierra venides? ¿Ó queredes	
	[andar?	80
	Decidme vuestros nombres, nom' los	
	[querades celar.	
CASPAR	A mí dizen Caspar,	
	estotro Melchior, ad aquest Baltasar.	
BALTASAR	Rey, un rey es nacido que es señor de	
	[tierra,	
	que mandará el seculo en grant pace	
	[sines guerra.	85
HERODES	¿Es así, por verdad?	
MELCHIOR	Sí, rey, por caridad.	
HERODES	¿Y cómo lo sabedes?	
	¿Ya provado lo avedes?	
MELCHIOR	Rey, verdad te dizremos,	90
	que provado lo avemos.	
HERODES	¡Esto es grand maravilla!	
CASPAR	Un estrella es nacida.	
MELCHIOR	Señal face que es nacido	
	y in carne humana venido.	95

78 fallar] siguen cinco puntos en cruz, que señalan la intervención de un nuevo personaje 81 me] superpuesto entre decid y vuestros 85 guerra] gera en el ms., a continuación van cuatro puntos en cruz, que aquí indicarían la intervención de un nuevo personaje 92 maravilla] mauila en el ms., haplografía; tras esta palabra va superpuesta una pequeña cruz, que indicaría cambio de interlocutor 93 nacida] a continuación y superpuesta, la pequeña cruz de cambio de interlocutor 95 humana] superpuesta la sílaba na

77 imos: 'vamos', en el texto todavía persisten las formas del presente de indicativo del verbo latino *ire* que, sin embargo, muy pronto fueron sustituidas en castellano por las del verbo *vado*; romería: 'peregrinación'.

83 ad: es la preposición *a*, cuya variante *ad* podía usarse en la época ante palabra que comenzara por vocal.

85 seculo: 'siglo', forma semiculta, quizá mozárabe, que alterna con *seglo* (v. 113).



HERODES	¿Quánto í á que la vistes y que la percibistis?	
MELCHIOR	Tredze días á, y mais non averá, que la avemos veida y biene percebida.	100
HERODES	Pues andad y buscad, y a él adorado y por aquí tornad. Yo allá iré y adoralo é.	105
HERODES	¿Quién vio numquas tal mal? ¡Sobre rey otro tal! ¡Aún non só yo muerto ni so la tierra puosto! ¿Rey otro sobre mí? Numquas atal non vi. El siglo va a çaga, ya non sé qué me faga. Por verdad no lo creo ata que yo lo veo.	110 115

Venga mio mayordoma, qui mios averes toma.	
Idme por mios abades y por mis podestades y por mios escrivanos y por meos gramatgos y por mios estrelleros y por mios retóricos: dezirm'an la verdad, si yace in escripto o si lo saben ellos o si lo an sabido.	120 125

RABÍ 1.º	Rey, ¿qué te plaze? He nos venidos.	
HERODES	¿Í traedes vostos escriptos?	
RABÍ 1.º	Rei, sí traemos, los mejores que nos avemos.	130
HERODES	Pues catad, dezidme la verdad si es aquel omne nacido, que esto tres rees m'an dicho. Di, rabí, la verdad, si tú lo as sabido.	135

97 percibistis] a continuación, cinco puntos en cruz, que indican cambio de personaje  
98 tredze] XIII en el manuscrito, que Menéndez Pidal interpreta tredze 106 y adoralo é] a continuación, una cruz adornada, indicación de cambio de escena y situación (aquí abre el monólogo de Herodes) 109 muerto] morto en el ms. 110 puosto] puesto en el ms. 113 çaga] caga en el manuscrito

96 í á: 'hay, hace', es la forma impersonal del verbo *aver*, que se formaba habitualmente combinándola con el adverbio *y*, í 'allí'.

110 puosto: puesto del ms. es una mala transcripción del diptongo, lo mismo que morto (muerto) del verso anterior.

113 el siglo va a çaga: 'el mundo anda revuelto, va al revés', 'va hacia atrás' (D. Hook y A. Deyermund, 1983 [1985]). G. Hilty, 1981, cree que debe leerse a caca, con el sentido de 'decaer, desmoronarse'

117 mayordoma] maiordo en el manuscrito (maior termina línea, do comienza la siguiente), que Menéndez Pidal interpreta por conjetura: maiordoma 125 verdad] a continuación hay un punto, que habitualmente indica separación de verso 126 ellos] a continuación, punto de separación de verso // sabido] a continuación van cuatro puntos en cruz, que aquí indica la intervención de un nuevo interlocutor

117 maiordo en el ms., que Menéndez Pidal reconstruyó maiordo[ma], aceptado por los editores posteriores. Se trataría también de una forma debida a la procedencia gascona del autor, posiblemente majordome, que el copista no transcribe bien y que, por la neutralización de -a y -e finales, podía rimar con toma del verso siguiente (R. Lapesa, 1967).

120 podestades: 'potestades', forma semipopular; dignidad a cuyo cargo corría el gobierno en un determinado territorio, posiblemente en la época equiparada o de rango algo inferior a conde (Cantar de Mio Cid, 1180).

122 gramatgos: por gramátigos o gramáticos, que rimaría con retóricos.

134 rees: 'reyes', variante arcaica de reys, que era la forma más extendida en la lengua antigua.

RABÍ 1.º	Por veras vo lo digo que no lo fallo escripto.	
RABÍ 2.º	¡Hamihala, cómo eres enartado! ¿Por qué eres rabí clamado? Non entendes las profecías, las que nos dixo Jeremías. ¡Par mi ley, nos somos errados! ¿Por qué non somos acordados? ¿Por qué non dezimos verdad?	140
RABÍ 1.º	Yo non la sé, par caridad.	145
RABÍ 2.º	Porque no la avemos usada ni en nostras vocas es fallada.	

136 por] no se advierte en el manuscrito la r de esta palabra // veras] el copista habría escrito en principio uer, pero luego añadió una -a- y superpuso una -s 137 que no lo fallo escripto] que nolo escripto en el manuscrito, Menéndez Pidal supone omitida la forma verbal fallo 138 No hay ningún signo que indique cambio de personaje, pero parece claro que hay un segundo rabí que dialoga con el primero (Menéndez Pidal, 1900, pág. 462). La presencia de un tercer rabí, que pronunciaría los vv. 142-144, propone, sin grandes argumentos, Vicente (1991)

138 hamihala: 'alabado sea Dios, loado sea Dios', exclamación árabe; enartado: 'engañado, hechizado, metido en malas artes', derivado de arte.

139 clamado: la conservación del grupo consonántico latino en posición inicial es propia del mozárabe toledano y, por tanto, un mozarabismo del texto (R. Lapesa, 1985).

147 Nota sobre la distribución del diálogo y los personajes: la distribución del parlamento de los personajes ha venido siendo una de las cuestiones más opinables en el estudio del *Auto* y ha dado pie a numerosas interpretaciones. En este aspecto, fue de gran importancia el estudio de R. Senabre, 1976, que modificaba sustancialmente la distribución de los parlamentos en la edición de Menéndez Pidal. Posteriormente J. M. Cacho Bleuca, 1995, basándose en el estudio de distintas fuentes iconográficas y literarias, ha propuesto algunos cambios en esa distribución (fundamentalmente, el cambio de nombres entre Caspar y Melchior). Por nuestra parte consideramos que aún cabe introducir algún matiz en esta cadena de opiniones, atendiendo a la organización interna del texto y a su sistema de signos gráficos:

En la primera escena, la distribución de los parlamentos parece clara y casi todo el mundo está de acuerdo. Son tres monólogos que corresponden sucesivamente a Caspar, Baltasar y Melchior (Melchior, Baltasar, Caspar, en la propuesta de Cacho Bleuca), que es el orden con que aparecen enumerados al final del manuscrito. Hay que advertir que cada monólogo tiene dos partes, la segunda de las cuales va introducida por un signo (una cruz de cuatro puntos,

una cruz con punto abajo) que indica una pausa para marcar el paso del tiempo (el primero una noche, el segundo tres noches y el tercero un tiempo indeterminado, «otra vegada») de una segunda contemplación de la estrella para mejorarse mejor.

En la segunda escena ya no sabemos bien quiénes hablan. Menéndez Pidal refiere que iniciaba el diálogo Caspar dirigiéndose a Baltasar. Senabre opinaba que se dirigía Baltasar a Melchior. Están conformes en que a partir del v. 60 es Melchior el que habla. Nosotros entendemos que quien pregunta debe ser Caspar, que había iniciado la obra, que había advertido primero el nacimiento de una estrella (en el v. 4, que ahora repite en el v. 55), a quien ese hecho había resultado igualmente milagroso, maravilla (v. 1 como v. 54), y que ahora reitera su promesa de ir adorar al recién nacido (v. 17 y v. 58). En consecuencia, los vv. 54-55 creemos que, como transcribió Menéndez Pidal, están bien en boca de Caspar, y no parece necesario suponer que el 54 lo diga Baltasar y el 55 de nuevo Caspar. Quien responde debe ser Baltasar, que en los vv. 56-57 viene a repetir lo mantenido en los vv. 23-27, esto es, que ha nacido el señor de todas las gentes (Menéndez Pidal pone todavía en boca de Baltasar el v. 58, mientras que Caspar respondería el v. 59; sin embargo, resulta más ágil el diálogo individualizando cada uno de los versos).

En el v. 60 es seguro que hay cambio de personaje, pues lo indica la cruz rodeada de puntos al final del v. 59. Melchior debe entrar en escena ahora, dirigiéndose a los otros dos reyes. La pregunta de los vv. 65-66 es probable que quien la haga sea Caspar, el más inquieto e inquisitivo de los tres. La respuesta parece claro que debe darla Melchior, el estrellero.

En los vv. 74-78, que abren la escena ante Herodes, parece lo más lógico reproducir el orden habitual de los tres nombres: Caspar, Baltasar, Melchior.

Los vv. 79-85 son los que resultan de distribución más clara y evidente. Las preguntas naturalmente las hace Herodes. La respuesta la da con su propio nombre Caspar y los vv. 84-85 deben corresponder a «achest Baltasar» (recuerdan además conceptos y palabras de los vv. 23-24).

En el v. 86, Herodes parece dirigirse con su pregunta al tercero de los personajes, que todavía no ha hablado después de ser presentados con sus nombres. La respuesta del verso siguiente sería, pues, de este personaje, Melchior, que se trabaría en conversación con Herodes.

El v. 92, aunque ningún editor se lo ha atribuido, debe ser una exclamación admirativa de Herodes. A continuación interviene otro personaje con un solo verso, el v. 93 (va entre dos cruces que marcan cambio de personaje), que debe ser Caspar, pues repite la misma idea expresada en los vv. 2-4. La cruz con punto después de nacida indica que el v. 94 corre ya a cargo de otro personaje, que debe ser de nuevo Melchior, el experto estrellero. Lo mismo que los vv. 98-101.

2

Gómez Manrique  
*Obras dramáticas*



**A** as fides senoz dormiendo  
que otros mundo belando  
singular plazer e quando  
vra obras vo leiendo  
non vos fagades negligente  
con vra palabra blanda  
que bien sabe su la gente  
vra fama que tal anda

**E** n pason esta bien clara  
que por quanto adan cto  
al senoz le conuengo  
mostrar nos aca su cara  
pero tal muerte sofrir  
esto fue por el conuengo  
quel la quiso negebir  
con dolor esta odo marino

La representación del nacimiento de nro señor a instancia de don.  
maria manrique vicaria en el monasterio de calabaçanos, hermana suya

**E** l viejo desventurado  
negra dicha fue la mia  
en casar me con maria  
por quien fuese desonrado  
yo la veo bien preñada  
no se de quien mri de quanto  
dizen que desfrutó tanto  
mas yo de esto non se nada

Lo que dize jusepe,  
sospechando de  
nuestra senora

## REPRESENTACIÓN DEL NASCIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR\*

*La representación del Nacimiento de Nuestro Señor, a instancia de  
doña María Manrique, vicaria en el monasterio de Calabaçanos,  
hermana suya. De Gómez Manrique.*

*Lo que dize Josepe,  
sospechando de  
Nuestra Señora*

¡O viejo desventurado,  
negra dicha fue la mía  
en casarme con María,  
por quien fuese desonrado!  
Yo la veo bien preñada,  
no sé de quién nin de cuánto;

5

\* Transmite el texto completo el *Cancionero de Gómez Manrique* de la Biblioteca de Palacio (Ms. 1250) [MP3], fols. 125-134. El *Cancionero de Gómez Manrique* de la Biblioteca Nacional de España (Ms. 7817) [MN24], fol. 40r-v, sólo ha conservado un fragmento de la pieza, del v. 129 al 170, con escasas variantes significativas. Baso mi edición en MP3, único testimonio completo, y corrijo las erratas evidentes. Hay también edición crítica y estudio textual de F. López Estrada, «La representación del Nacimiento de Nuestro Señor, de Gómez Manrique: estudio textual», *Segismundo*, 39-40 (1984), págs. 9-30.

(Rúbrica) monasterio] monestario MP3

2 negra: 'maldita, desgraciada', uso enfático de este adjetivo, muy frecuente en la lengua antigua.

5 bien: con valor intensificador del adjetivo al que precede.

dizen que d'Espíritu Santo,  
mas yo desto non sé nada.

*La oración que  
faze la Gloriosa*

¡Mi solo Dios verdadero,  
cuyo ser es inmovible, 10  
a quien es todo posible,  
fácil e bien fazedero!

7 *d'Espíritu Santo*: omisión del artículo para ajustar el número de sílabas.

8 La escena con la que se abre nuestro texto, la de las dudas de José, ha sido considerada siempre como un acierto dramático de Gómez Manrique, y así es, en efecto. Pero conviene recordar que se trataba de una situación dramática muy popular y repetida en el teatro medieval europeo. En Inglaterra se encuentra en los ciclos de York, Townley, Chester y Coventry (E. K. Chambers, 1903, pág. 322). En Francia, en el *Mystère de la Passion* de Arnould Greban. En Italia, en la anónima *Passione* de Revello (aquí es Satán quien, mientras José duerme, le insinúa dudas sobre la castidad de María; José se lamenta de su suerte: «O Josepho, povero veggiarello, / che ferà tu, tristo poverello? / Diccia bene: Non voglio moglie, / per non patire tante amare doglie, / lasso, cattivo, che farò io d'ella?»; así lamentándose volverá a dormirse, Miguel acude a arrojar al tentador al infierno, mientras Gabriel descubre el misterio a José (A. D'Ancona, 1891, págs. 301 y ss.). También en el teatro catalán, en la *Consuetudine de la Nativitat* del código Llabrés (J. Romeu i Figueras, 1974, págs. 37-100). En España, la censura contrarreformista no soportaría ya el tratamiento dramático de este comportamiento de José, como pone de manifiesto la prohibición del *Auto de la confusión de San José*, de Juan de Quirós (A. Rodríguez-Moñino y E. M. Wilson, 1973, págs. 8-53). El tema deriva del Evangelio de San Mateo, 1, 18-25 («Estando desposada María, su madre, con José, antes de que conviviesen, se halló haber concebido María del Espíritu Santo. José, su esposo, siendo justo, no quiso denunciarla y resolvió repudiarla en secreto. Mientras reflexionaba sobre esto, he aquí que se le apareció en sueños un ángel del Señor y le dijo: "José, hijo de David, no temas recibir en tu casa a María, tu esposa, pues lo concebido en ella es obra del Espíritu Santo..."». Al despertar José de su sueño hizo como el ángel del Señor le había mandado, recibiendo en casa a su esposa...»), y se encuentra también en los evangelios apócrifos. En el *Protoevangelio de Santiago*, en efecto, José, ya viudo y casi anciano, recibe el encargo de los sacerdotes del templo de custodiar a María; cuando, al cabo de unos meses, al volver un día del trabajo la halla encinta, llora amargamente porque no ha sabido guardarla y teme que haya sido violada; no sabe qué hacer, si denunciarla o no; en sueños se le aparece un ángel del Señor que le explica todo. Por lo demás, parece que el culto a San José no estaba muy arraigado aún en el siglo xv, pues la fiesta del día 19 de marzo no se introdujo en el calendario romano hasta 1479.

Tú que sabes la pureza  
de la mi virginidad,  
alunbra la çeguedad 15  
de Josep e su sinpleza.

*El Ángel a Josepe*

¡O viejo de muchos días;  
en el seso, de muy pocos,  
el principal de los locos!  
¿Tú no sabes que Isaías 20  
dixo: «Virgen parirá»,  
lo qual escrivió por esta  
donzella gentil, onesta,  
cuyo par nunca será?

*La que representa  
a la Gloriosa quando  
le dieren el Niño*

Adórote, rey del çielo, 25  
verdadero Dios e onbre;  
adoro tu santo nonbre,  
mi salvación e consuelo.  
Adórote, fijo e padre, 30  
a quien sin dolor parí,  
porque quesiste de mí  
fazer de sierva tu madre.  
Bien podré dezir aquí  
aquel salmo glorioso 35  
que dixes, fijo preçioso,  
quando yo te concebí:

17 *munchos*: con extensión de la nasalización inicial, forma bastante utilizada en la lengua antigua y hoy vulgar.

20 Se refiere a la famosa profecía del libro de Isaías, 7, 14: «Propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum: Ecce virgo concipiet et pariet filium. Et vocabitur nomen eius Emmanuel.» Ya el drama litúrgico gustó de asociar las voces y la presencia de los Profetas a la fiesta del nacimiento de Cristo, y desde muy temprano creó la representación del *Ordo Prophetarum*, derivada del sermón pseudoagustiniano *Contra Iudaeos* (M. Sepet, 1901), donde con frecuencia era Isaías quien abría el desfile de voces proféticas (K. Young, 1967, págs. 123-171).

31 *quesiste*: 'quisiste', vacilación del timbre vocálico en la vocal átona.

34 *salmo*: se refiere al cántico del *Magnificat*, que está inspirado en los salmos de David.

que mi ánima engrandeçe  
a ti, mi solo Señor,  
y en ti, mi Salvador,  
mi spíritu floreçe. 40

Mas este mi gran plazer  
en dolor será tomado,  
pues tú eres enbiado  
para muerte padeçer  
por salvar los pecadores, 45  
en la qual yo pasaré,  
non menguándome la fe,  
innumerables dolores.

Pero, mi preçioso prez,  
fijo mío muy querido, 50  
dame tu claro sentido  
para tratar tu niñez  
con devida reverençia,  
e para que tu pasión  
mi femenil coraçón 55  
sufra con mucha paçiençia.

*La denunçiaçión del  
Ángel a los pastores*

Yo vos denunçio, pastores,  
qu'en Bellén es oy naçido  
el Señor de los señores,  
sin pecado conçebido. 60  
E por que non lo dudedes,

37 *Magnificat*: es Lucas, 1, 46-55, quien da cuenta de este cántico de la Virgen en la visitación a su prima Isabel: «Magnificat anima mea Dominum, / et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo...». Es de notar cómo Manrique, buscando tal vez una mayor efectividad teatral y ampliando el papel del personaje de María, mezcla dos situaciones evangélicas distintas y traslada pasajes de la Visitación a la Salutación del ángel. De igual modo, en las dos estrofas siguientes incluirá, como ha apreciado A. Deyermund, 1992, pág. 296, un planto de María, cuyo lugar habitual era en realidad la escena de la Crucifixión y no la del Nacimiento.

40 *floreçe*: es traducción del *exultavit* evangélico («...et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo...»).

57 *denunçio*: 'anuncio', del latín *denuntiare*, 'anunciar, avisar'. Este anuncio del Ángel a los pastores recoge el relato de Lucas, 2, 11-12.

id al presebre del buey,  
donde çierto fallaredes  
al prometido en la Ley.

*El un Pastor* Dime, tú, ermano, di 65  
si oíste alguna cosa  
o si viste lo que vi.

*El segundo* Una gran boz me semeja 70  
de un ángel reluziente,  
que sonó en mi oreja.

*El tercero* Mis oídos an oído  
en Bellén ser esta noche  
nuestro Salvador naçido.  
Por ende, dexar devemos  
nuestros ganados e ir, 75  
por ver si lo fallaremos.

*Los pastores veyendo  
al glorioso Niño* Este es el Niño eçelente  
que nos tiene de salvar.  
Ermanos, muy omilmente  
le llegemos adorar. 80

*La adoración  
del primero* Dios te salve, glorioso  
infante santificado,  
por redemir enbiado  
este mundo trabajoso;  
dámoste grandes loores 85

62 *presebre*: es forma usada con cierta frecuencia en la lengua medieval (Berceo, Alfonso X), más próxima al latín *praesepe* y que luego por disimilación daría la moderna *pesebre*. Surtz (1992, pág. 80) ha advertido que la presencia del buey y del asno junto al pesebre procede de los evangelios apócrifos, y que, conforme a la exégesis bíblica, el buey simbolizaba al pueblo judío y el asno al pueblo gentil.

64 Es decir, prometido en el Antiguo Testamento, en la Ley judaica, de la que se ha recordado antes la profecía de Isaías.

79 *omilmente*: 'humildemente', es la forma característica del castellano medieval, del adjetivo *omil*, *humil*, derivado del latín *humilis*.



por te querer demostrar  
a nos, míseros pastores.

*Del segundo*

Sálvete Dios, Niño santo,  
enbiado por Dios padre,  
conçebido por tu madre  
con amor e con espanto.  
Alabamos tu grandeza,  
qu'en el pueblo d'Irrael  
escogió nuestra sinpleza.

90

*Del terçero*

Dios te salve, salvador,  
onbre que ser Dios creemos;  
munchas graçias te fazemos  
por que quesiste, Señor,  
la nuestra carne vestir,  
en la qual muy cruda muerte  
as por nos de reçebir.

95  
100

*Los Ángeles*

Gloria al Dios soberano  
que reina sobre los çielos,  
e paz al linaje umano.

*San Gabriel*

Dios te salve, gloriosa,  
de los maitines estrella,  
después de madre, donzella,  
e antes que fija, esposa.  
Yo soy venido, señora,  
tu leal enbaxador,

105  
110

102 Lucas, 2, 14: «Gloria in altissimis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis.»

105 Gabriel es el ángel que en el evangelio anuncia a Zacarías el nacimiento de su hijo Juan, el Bautista (Lucas, 1, 11-20), y el que anuncia a María la concepción y el alumbramiento de Jesús (Lucas, 1, 26-38). Gómez Manrique no reproduce las palabras del ángel en el evangelio —lo que supondría una reconstrucción y rememoración de la escena sagrada—, sino que actualiza la presencia de Gabriel y los demás ángeles. Es, por tanto, el ángel Gabriel, el conocido ángel de la anunciación, que viene a saludar ahora a la Virgen de esta Navidad y a ofrecerle su servicio, «en aquesta santa ora», como embajador leal.

para ser tu servidor  
en aquesta santa ora.

*San Miguel*

Yo, Micael, que vençi  
las huestes luçiferales  
con los coros celestiales  
que son en torno de mí,  
por mandado de Dios padre  
vengo tener conpañía  
a ti, beata María,  
de tan santo Niño madre.

115  
120

*San Rafael*

Yo, el ángel Rafael,  
capitán destas quadrillas,  
dexando las altas sillas,  
vengo a ser tu donzel  
e por fazerte placeres,  
pues tan bien los mereçiste,  
io María, *Mater Criste*,  
bendicha entre las mugeres!

125

*Los martirios que  
presentan al Niño*

*El cáliz*

¡O santo Niño, naçido  
para nuestra redención!

130

113 Miguel y su ejército celestial ya habían intervenido en ayuda de Daniel y su pueblo (Daniel, 10, 13-21). La batalla de Miguel y sus ángeles contra Satanás y sus huestes se narra en Apocalipsis, 12, 7-12.

121 Rafael es el tercero de los ángeles designados con nombre propio. Es el ángel que se manifestó y acompañó a Tobías en su viaje (Tobías, 12, 15).

128 *bendicha*: 'bendita', es evolución semiculta; el verso recoge el pasaje de Lucas, 1, 28: «benedicta tu in mulieribus», que en realidad son las palabras de Gabriel en la anunciación, transposición con la que de nuevo Manrique se aleja de la pura rememoración del episodio sagrado buscando una nueva y más original creación teatral.

129 La presencia de los instrumentos de la Pasión (cáliz, astelo, soga, azotes, etc., como aquí se mencionan) asociada al Niño y a su nacimiento aparece igualmente documentada en la iconografía de la época (R. E. Surtz, 1983a, pág. 50; A. Deyermont, 1992, pág. 294).



Cantemos gozosas,  
hermanas graciosas,  
pues somos esposas  
del Jesús bendito.

180

182 En el cancionero MP3, va a continuación una «Canção a la conception de Nuestra Señora», que, aunque no forma parte de nuestra pieza, quizá pudo utilizarse en alguna representación como cierre apoteósico de aquella con la exaltación de la concepción de María

182 Es ésta, como se observa, una canción de cuna que encierra también el pronóstico de la futura pasión del niño Jesús. Se ha notado que este es un tema recurrente en la poesía franciscana (R. E. Surtz, 1983c), y se han señalado como ejemplos más destacados algunos poemas del predicador inglés John of Grimestone (hacia 1372), en concreto dos canciones de cuna dirigidas al Niño que llora porque presente su pasión (A. Deyermond, 1992, pág. 295).

## LAMENTACIONES FECHAS PARA LA SEMANA SANTA\*

[SANTA MARÍA]	¡Ay dolor, dolor, por mi fijo y mi señor! Yo soy aquella María del linaje de David.	
	Oíd, señores, oíd, la gran desventura mía.	5
	¡Ay dolor! A mí dixo Gabriel qu'el Señor era comigo, y dexóme sin abrigo, amarga más que la hiel.	10
	Díxome qu'era bendita entre todas las nacidas, y soy de las afligidas la más triste y más aflicta.	15
	¡Ay dolor!	

\* El texto se halla únicamente en el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* (Biblioteca Nacional de España, Ms. 4114) [MN19], fols. 288r-291r «Fechas para la Semana Santa», que corrijo en algún error evidente.

6 La situación aquí creada tiene como fuente remota el evangelio de San Juan, primero, 19, 25-27, el momento en que, al pie de la Cruz, Cristo encomienda a Juan el cuidado de María, y luego, 19, 41-42, cuando se hace referencia al huerto donde es enterrado Cristo.



¡O vos, hombres que transistes  
 por la vía mundanal,  
 decidme si jamás visteis  
 igual dolor de mi mal! 20  
 Y vosotras que tenéis  
 padres, hijos y maridos,  
 acorredme con gemidos  
 si con llantos no podéis.  
 ¡Ay dolor! 25  
 Llorad conmigo, casadas;  
 llorad conmigo, doncellas,  
 pues que vedes las estrellas  
 oscuras y demudadas,  
 vedes el templo roto,  
 la luna sin claridad. 30  
 Llorad conmigo, llorad  
 un dolor tan dolorido.  
 ¡Ay dolor!  
 Llore conmigo la gente 35  
 de todos los tres estados,  
 por labar cuyos pecados  
 mataron al inocente,  
 a mi hijo y mi señor,  
 mi redentor verdadero. 40  
 ¡Cuitada! ¿Cómo no muero  
 con tan extremo dolor?  
 ¡Ay dolor!

17 La primera parte de la estrofa está inspirada en las *Lamentaciones* de Jeremías, 1, 12: «O vos omnes, qui transistis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus», pasaje que inspira también el comienzo de otros *planctus*, en concreto el que comienza *Qui per viam pergistis*: «Qui per viam pergistis, / hic mecum sedete, / Si es dolor similis / ut meus, videte...».

21 La apelación a las hijas de Sión o a las mujeres y madres de Jerusalén aparece igualmente en otras muestras del género, como el *Planctus ante nescia* o el *Flete, fideles animae*.

# *Lamentación de San Juan*

¡Ay dolor, dolor,  
 por mi primo y mi Señor! 45  
 Yo soy aquel que dormí  
 en el regazo sagrado  
 y grandes secretos vi  
 en los cielos sublimado.  
 Yo soy Juan, aquel privado 50  
 de mi Señor y mi primo;  
 yo soy el triste que gimo  
 con un dolor estremado.  
 ¡Ay dolor!  
 Yo soy el primo hermano 55  
 del facedor de la luz,  
 que por el linaje humano  
 quiso sobir en la cruz.  
 ¡O, pues, ombres pecadores,  
 rompamos nuestros vestidos! 60  
 Con dolorosos clamores  
 demos grandes alaridos.  
 ¡Ay dolor!  
 Lloremos al compañero 65  
 traidor porque le vendió.  
 Lloremos aquel cordero  
 que sin culpa padesció.  
 Luego me matara yo,  
 cuitado, quando lo vi,  
 si no confiara de mí 70  
 la madre que confió.  
 ¡Ay dolor!  
 Estando en el agonía  
 me dijo con gran afán:  
 «Por madre ternás tú, Juan, 75

75-76 «Cum vidisset ergo Iesus matrem et discipulum stantem, quem diligebat, dicit matri suae: Mulier ecce filius tuus. Deinde dicit discipulo: Ecce mater tua. Et ex illa hora accepit eam discipulus in sua» (Juan, 19, 26-27).

a la Santa Madre mía».  
 ¡Ved qué troque tan amargo  
 para la madre preciosa!  
 ¡Qué palabra dolorosa  
 para mí de grande cargo!  
 ¡Ay dolor!

*Hablando con la Magdalena dice*

¡O hermana Madalena,  
 amada del Redentor!  
 ¿Quién podrá con tal dolor  
 remediar tan grave pena?  
 ¿Cómo podrá dar consuelo  
 el triste desconsolado  
 que vido crucificado  
 al muy alto Rey del cielo?  
 ¡Ay dolor!

*Hablando con Santa María dice*

¡O Virgen Santa María,  
 madre de mi Salvador!  
 ¡Qué nuevas de gran dolor,  
 si pudiese, vos diría!  
 Mas ¿quién las podrá decir,  
 quién las podrá recontar,  
 sin gemir, sin sollozar,  
 sin prestamente morir?  
 ¡Ay dolor!

*Responde Nuestra Señora Santa María y dice*

80	[SANTA MARÍA]	Vos, mi fijo adotivo, no me fagáis más penar. Decirme sin dilatar si mi Redentor es vivo, que las noches y los días, si dél otra cosa sé, nunca jamás cesaré de llorar con Geremías.	100        105
----	---------------	---	--

*Responde San Juan y dice*

85	[SAN JUAN]	Señora, pues de razón conviene que lo sepáis, es menester que tengáis un muy fuerte corazón; y vamos, vamos al huerto, do veredes sepultado vuestro fijo muypreciado de muy cruda muerte muerto.	110       115
----	------------	---	------------------------------------

95

93 que nuevas] que me vas MN19

82 María Magdalena está también al pie de la Cruz y, al igual que en el relato evangélico, permanece en silencio.

112 «Erat autem in loco, ubi crucifixus est, hortus: et in horto monumentum novum, in quo nondum quisquam positus erat» (Juan, 19, 41). Por su proximidad y debido a que era la víspera y los preparativos de la Pascua, los judíos en ese sepulcro colocaron a Jesús (Juan, 19, 42).

# MOMOS EN LA MAYORÍA DE EDAD DEL PRÍNCIPE ALFONSO\*

*Un breve tratado que fizo Gómez Manrique a mandamiento de la muy illustre Señora infante doña Isabel, para unos momos que su exçelencia fizo con los hados siguientes.*

Ilustrísimo y bienaventurado príncipe, muy poderoso rey e soberano señor:

Como la divulgada fama de aquel festival día de vuestro nascimiento e del venturoso nonbre de Alfonso que vos fue inpuesto, por toda la terrefia población corriese, por un divino misterio ovo de llegar en aquel inhabitable e santo monte d'Elicón, adonde nosotras las nueve hermanas, Musas llamadas, éramos abitantes, cerca de aquella clara fuente de Pegasso. E como por la divina providencia de los muy altos dioses nosotras oviésemos alcançado tan profundo saber que sabemos todas las cosas pasadas e presentes, e aún aquéllas que a los humanos

\* Se halla en el *Cancionero de Gómez Manrique* de la Biblioteca de Palacio, Ms. 1250 [MP3], fols. 393-397, y en el *Cancionero de Gómez Manrique* de la Biblioteca Nacional de España, Ms. 7817 [MN24], fols. 148v-151r. Baso el texto de mi edición en MP3, que corrijo en algunos errores evidentes.

5 *Elicón*: el monte Helicón, donde habitaban las nueve Musas, que se reunían para cantar alrededor de la fuente Hipocrene, surgida al golpear Pegaso una roca con sus cascos y de la que manaba un agua clara y sabrosa que favorecía la inspiración poética.

non ignotas, e profetamos e adivinamos las venideras, fueros manifesto el comienzo e medio e cabo de vuestra muy virtuosa niñez, e todos los infortunios, peligros, trabajos e buenas andanças que los dioses celestiales en aquélla vos avían dado. E assí bien sopimos cómo, a catorze días andados del honzeno mes del año de sesenta y siete, despidiéndose vuestra exçelencia de la pasada niñez, entrava en la viril hedat, que es de los catorze años arriba; e sabiendo, muy escrareçido señor, por nuestro profundo saber que, segunt la vuestra muy real genealogía e gentil disposición de persona e grandeza de estado e señorío, solamente vos fallecía ser venturoso en este siglo mundano e tan virtuoso que del celeste mereçedor vos fiziese, con un paternal e grande amor en nuestros ánimos enplantado, fuemos movidas a dexar nuestra santa e separada abitación, e venir a visitar vuestra muy real persona. E porque atravesar tan grande distancia de tierras era muy peligroso al nuestro feminil estado e juvenil hedad, con grandes sacrificios e oraçiones pedimos a los altos dioses que, como ellos avían trasformado a la muger Alcione e a su marido en aves blancas, en latín llamadas alciones y en romance paviotas, e a las compañeras de Proserpina en serenas, e a las nueve mançebas tesalianas a nuestra suplicación en picaças, trasformasen las personas nuestras en otras formas, porque sin peligro de nuestras famas pudiésemos venir ante vuestra realeza. Los quales dioses, oída nuestra justa petición, súbita-

11 ignotas] ynotas MP3, ignotas MN24 12 el comienzo] al comienzo MN24 18 viril] puril (?) MP3 curiel MN24 20 vuestra] om. MP3 34 tesalianas] de salianas MP3

32 *alciones*: aves míticas en las que fueron convertidos Alcione y su esposo Ceix, llorados lastimeramente por aquélla tras su muerte (Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 410 y ss.).

33 *serenas*: las compañeras de Proserpina fueron convertidas en sirenas cuando aquélla fue raptada y no pudieron ayudarla (Ovidio, *Metam.*, V, 551 y ss.).

34 *picaças*: 'urracas', aves en las que se transformaron las Piérides, las nueve hijas del rey Píero que desafiaron a las Musas con su canto, pero fueron vencidas por éstas y convertidas en aquellas aves (Ovidio, *Metam.*, V, 294 y ss.).



mente cubrieron a las ocho de nos destas fermosas plu-  
 mas, e a la novena, deste breve reportadora, destas vedi- 40  
 jas de blanchete que vuestra excelencia vee. E así somos  
 aportadas ante vuestra merçet, no con ricos dones de  
 oro ni de piedras preciosas, ca ni nosotras los poseemos  
 ni poseer deseamos, ni vos, muy poderoso rey e señor,  
 las avéis menester, pues vos basta señorear a los señores  
 de aquéllos; mas con un acrecentado amor que vuestra vis- 45  
 ta gentil nos ha causado, presentamos a vuestra alteza estos  
 hados, los quales, posponiendo los otros dioses, rogamos  
 Aquél solo que vos crio que llanamente vos lo otorgue.

*Mençia de la Torre llevó  
 el hado siguiente*

A tu real exçelencia  
 venimos aquestas hadas,  
 induzidas e guiadas  
 por la divinal esençia.  
 Cada qual de su figura 5  
 te hadaremos arreo:  
 yo mando por mi pintura

48 crio] añadido después MP3 y MN24. En el texto poético, MN24 sólo presenta algunas variantes gráficas: fadas, fado, fadar, Ércules, grand, trihunfos.

40 Finge el texto que las damas que pronostican los 'hados' ante el príncipe Alfonso son las nueve Musas, transformadas a su vez, para haber podido trasladarse a este mundo, en seres humanos cubiertos de plumas, tal como comparecerían en escena. Sólo la novena, que es la portadora de este recitado en prosa a manera de carta, va cubierta de vedijas de lana blanca. Son todas damas de honor de la infanta Isabel, quien durante años estuvo rodeada de una corte de damas aficionadas a los juegos poéticos y a la literatura.

(Rúbrica y versos:) *hado*: 'predicción, pronóstico', 'destino, suerte'.

6 *hadar*: 'determinar o pronosticar el hado'; *arreo*: 'a reo', 'una tras otra'.

7 *pintura*: cada una de las damas debía de llevar como adorno un motivo plástico o pictórico, a manera de *devisa*, que, como en las *invenciones*, completaba su sentido y era ilustrado por la *letra* de la copla que recitaba el personaje, en este caso aludiendo al respectivo pronóstico de virtud o bienaventura que cada una deseaba al príncipe.

que las dichas y ventura  
 obedescan tu deseo.

*Doña Elvira de Castro traía éste*

Yo te hado, rey muy santo, 10  
 justicia sin más y menos,  
 qu'es reposo de los buenos  
 y de los malos espanto;  
 porque si no te guardare  
 fortuna con amición, 15  
 se conserve con justicia  
 lo que tu poder ganare.

*Doña Beatriz de Sosa lle[va]va éste*

Yo te hado el franquear,  
 que a mi cargo de dar es, 20  
 e jamás canses de dar  
 ni te fallesca qué des;  
 ni sepas saber que tienes,  
 pues al dezirlo no basto,  
 ni falle fin a tus bienes  
 la grandeza de tu gasto. 25

*Isabel Castaña levava éste*

Yo te quiero bien hadar,  
 príncipe muy soberano,  
 qu'en vencer e perdonar  
 sobres al César romano;  
 que la saña secutoria 30  
 la vengança da de sí,  
 pues déte Dios por memoria  
 una loable vitoria  
 de todos y más de ti.

*Doña Juana de València levava éste*

Yo te hado, rey señor,  
el mayor de los señores,  
que por leal amador  
dispongas al dios de amor  
de la cadira de amores;  
pues con todos tus enojos  
miras tan enamorado  
que, donde pones los ojos,  
levantas nuevo cuidado.

35

40

*Doña Leonor de Luxán levava éste*

¡O, manífico varón!  
Dios te faga en gentileza  
otro segundo Absalón,  
Ércoles en fortaleza,  
por que seas bien querido,  
sean onbres o mugeres,  
de quantos tú bien quisieres,  
de los contrarios temido.

45

50

*Bovadilla levava éste*

Yo soy la hada setena,  
muy poderoso señor,  
que vengo con grande amor  
a te dar la hada buena;  
aquesta será que sea,  
sin ningunt contraste llano,

55

todo quanto el sol rodea  
so tu poderosa mano.

*La señora Infante levava éste*

Eçelente rey, dozeno  
de los Alfonsos llamados,  
en este año catorzeno  
te faga Dios tanto bueno  
que pases a los pasados  
en triunfos e vitorias,  
en grandezas temporales,  
e sean tus fechos tales  
que merescas amas glorias,  
terrenas e çelestiales.

60

65

39 *cadira*: 'silla, trono'.

46 *Absalón*: fue hijo del rey David y varón de proverbial belleza.

MOMOS AL NACIMIENTO  
DE UN SOBRINO SUYO\*

*En nonbre de las virtudes que ivan momos  
al nasçimiento de un sobrino suyo.*

*Justiçia*

Yo te fago justiçiero,  
mas que castigues sin saña,  
por que bivas en España  
muy nonbrado cavallero  
e parescas  
aquéllos de donde vienes,  
e por tu virtud merescas  
alcançar muy grandes bienes.

5

*Prudençia*

Yo te otorgo que seas  
sabio, discreto, sentido,  
e más que sienpre te veas  
de todo el mundo querido,  
en tal grado  
que toda España se rija  
por tu consejo e mandado,  
e nadie non te corrija.

10

15

*Tenprança*

Yo te fago muy tenprado  
e bueno de conportar,  
e que no tomes pesar  
nin plazer demasiado;  
que gran tiento  
es del que sabe encobrir  
todo pesar e tormento  
que le convenga sofrir.

20

*Fortaleza*

Yo te dó que seas fuerte,  
esforçado sin medida  
e que no temas la vida  
por aver onrada muerte;  
otrosí  
que seas tan venturoso,  
que quien fuere contra ti  
sienpre biva temeroso.

25

30

*Fe*

Fágote, mientras bivieres,  
que seas sienpre constante  
e tu fe non se quebrante  
do quiera que la pusieres;  
e serás  
amador de gentileza,  
e sienpre te pagarás  
de verdad e de firmeza.

35

40

*Sperança*

Yo, la virtud d'esperança,  
seguiré tu compañía  
por que tengas toda vía  
de bien aver confiança;  
pues Aquel  
que te permitió nacer,  
confiando tú en Él,  
no te pueda fallecer.

45

\* Sólo el *Cancionero de Gómez Manrique* de la Biblioteca de Palacio, Ms. 1250 [MP3], fols. 25-27, ha transmitido el texto completo. El *Cancionero de Gómez Manrique* de la Biblioteca Nacional de España, Ms. 7817 [MN24], fol. 10r-v, ha conservado únicamente un fragmento, del v. 25 al final. Sigo el texto de MP3.

30 tan venturoso] tan om. MN24



Fágote caritativo,  
a los buenos amigable,  
e no persona te fable  
que te falle ser esquivo;  
qu'es virtud  
a quien todo el mundo ama  
e acrecienta salud  
e todos vicios derrama.

50

55

## 3

Alonso del Campo

*Auto de la Pasión\**

\* Son en realidad varios fragmentos en verso de un auto o representación sobre la Pasión, que se hallan en un manuscrito del Archivo de Obra y Fábrica de la catedral de Toledo (signatura: O.F.94). Se encuentran copiados en las páginas en blanco de un libro de cuentas, correspondientes a los años 1485 y 1486 (cuentas que, por lo demás, nada tienen que ver con la representación teatral) que lleva la inscripción: *Possessiones de la Capilla de don Pedro Tenorio. Libros de Cuentas de Receptores*, 89 fols., en pergamino. El texto dramático se encuentra en los fols.: 1v, 8r-10v, 17r, 21v, 22v-24v, 26v-27v, 48r, 78v y 79r (en los fols. 69v y 70r se halla el breve esquema del *Auto del emperador o de San Silvestre*). El texto del *Auto de la Pasión*, pues, parece más bien un borrador provisional, ya que muchos versos están tachados y vueltos a escribir o corregidos sobre la primitiva redacción, otras veces se repiten las mismas estrofas con algunas variantes en dos lugares distintos del manuscrito, o incluso faltan algunas hojas o parte de ellas, donde se hallarían otros fragmentos del auto o quizá su versión definitiva. Consta en total de 674 versos, pero hay muchos —unos 75— borrados o repetidos; de ahí que las editoras modernas Carmen Torroja y M.<sup>a</sup> Rivas hayan reducido y establecido su texto en 599 versos.

56 derrama] desama MN24



Hans Memling, *La Piedad*.

*Al oratorio del huerto*  
*Primera oración del huerto*

[NRO. SEÑOR]

Amigos míos, aquí esperad  
mientras entro a orar al huerto,  
que mi ánima es triste hasta la muerte  
que yo é de pasar muy fuerte,  
e mi cuerpo está gimiendo  
y mi corazón desfalleciendo.  
Velad conmigo, mis amigos,  
no me seáis desconocidos.

5

1 En el manuscrito, ocupa este lugar inicial una estrofa equivocada, que aparece tachada por una cruz en forma de aspa y con la advertencia al margen 'ojo'. Esa estrofa era mucho más fiel al texto de la *Pasión trovada*, de Diego de San Pedro, que en esta parte utiliza como fuente el autor: «Amigos velad y orad / y no entréis en tentación / y aquí me esperad / que y'os quiero un poco dexar, / y catad que n'os turbéis / que mas conmigo no'staréis / de quanto acabe de orar.» Los editores modernos, seguramente con buen criterio, han reemplazado esa estrofa tachada por esta otra que aparece en el fol. 8r también con el encabezamiento «Primera oración del huerto»

1 Con la Oración en el Huerto comienza también la *Pasión trovada*, de Diego de San Pedro, que, como dijimos, es una de las fuentes directas del auto. En esta primera estrofa hay imitación de sentido pero no reproducción literal de las coplas 14 y 15 de la obra de San Pedro: «les dixo: Velad y orad, / y no entréis en tentación. / Y aquí me speraréis, / que os quiero un poco dexar; / y catad que no os turbéis / que mas con mí no estaréis / de quanto acabe de orar» (cito siempre por la edición de Dorothy S. Severin y Keith Whinnom, *Obras completas*, III, Madrid, Castalia, 1979).

3 Mateo, 26, 38: «Tristis est anima mea usque ad mortem.»

8 desconocidos: 'ingratos'; en la propia *Pasión trovada*, copla 12j: «segund la priessa que dava / el traidor desconoscido».

*Aquí se apartará y hincará las rodillas,  
y diga al Padre*

Padre mío piadoso,  
oye la mi oración  
y dale, Señor, reposo  
aquel dolor temeroso  
que cerca mi corazón;  
hazme, Señor, consolado  
que tengo fatiga fuerte,  
que me siento muy turbado,  
que me tiene atribulado  
el angustia de la muerte.

*Otra*

Por enojo que tomaste  
de la injuria a ti hecha  
en el mundo me enbiaste,  
y mandaste y ordenaste  
fuese por mí satisfecha.  
Y vista tu voluntad  
obedesçí tu mandado,  
y en servir muy de verdad  
a tu alta magestad  
siempre é tenido cuidado.

25+ pero si plaze otra cosa *verso superfluo añadido y tachado*

9 Esta estrofa y la siguiente son reproducción literal de las coplas 16 y 17 de la *Pasión trobada*.

*Otra*

Pero la muerte presente  
y las ansias y temor 30  
qu'esta carne triste siente,  
me aquexa muy bravamente  
que te suplique, Señor;  
si a ti plaze otra cosa, 35  
por tu infinita bondad,  
ves aquí no perezosa  
esta mi carne medrosa,  
cúmplase tu voluntad.

*Aquí se devantará y irá a los discípulos y dirá:*

Nunca podistes velar 40  
una sola ora comigo,  
amigos, quered orar  
y bien despiertos estar,  
por que sienta yo lo que digo;

39 Tachados en el manuscrito los siguientes seis versos, que reproducen más literalmente el texto de la *Pasión trobada* (c. 23): «Nunca podistes velar / sola una ora comigo, / amigos, velad y orad / y no entrés en tentación / e en oración siempre estad, / no recibáis tentación»

29 Omite la copla 18 de la *Pasión*, y en esta estrofa los primeros cinco versos son copia de la primera semiestrofa de la copla 19 y los restantes están tomados de la copla 20: «Pero si plaze otra cosa / a tu infinita bondad, / ves aquí no perezosa / esta mi carne medrosa: / cúmplase tu voluntad.»

38+ devantará: 'levantará', variante poco frecuente de *levantar*.

39 En esta estrofa refunde las coplas 23 y 24 y reproduce literalmente algún verso (elimina naturalmente los narrativos y se centra en el estilo directo): «y con grande sospirar / estas razones que sigo / les començó de hablar: / é Nunca podistes velar / sola una hora comigo? / Amigos, velad y orad, / y no entréis en tentación; / y con toda voluntad / en la Real Magestad / poned vuestro corazón; / y a todo lo que veréis / estad muy aparejados, / y cumple que os esforcéis / porque esta noche seréis / todos escandalizados...»



un escándalo avrés fuerte,  
por ende estad contemplan-  
do y vuestro seso despierte,  
que la ora de mi muerte  
sabad que se va açercando.

45

*Torna aora la segunda vez y dirá:*

Padre, no sé yo qué haga,  
pues mandas que muera yo,  
queriendo que satisfaga  
aquella incurable llaga  
qu'el primer padre dexó;  
mas pues tanta crueldad  
mi ánima triste hiere,  
si manda tu magestad,  
cúmplase tu voluntad,  
que la mía eso quiere.

50

55

49 El manuscrito ofrece aquí una redacción imperfecta (aunque idéntica en los cuatro últimos versos) de esta estrofa, que en realidad se encuentra en el fol. 9rb; los editores modernos sin embargo han optado por esa lectura: «¡O Padre! si ser pudiese / cesase tal desventura / por que muerte tan oscura, / Padre, yo no la bebiese; / mi ánima triste hiere / si manda tu magestad / cúmplase tu voluntad / que la mía eso quiere»

46-48 Se hacen eco estos versos del comienzo de las famosas *Coplas* manriqueñas: «abive el seso y despierte / contemplan-do... / cómo se viene la muerte» (vv. 2-5).

49 Antes de esta segunda oración al Padre, la *Pasión trobada* intercala la respuesta de Pedro en la que confiesa que no tiene miedo y no negará al Maestro. Esta estrofa, que no es reproducción literal de la fuente, parece una ampliación y reelaboración de los versos que van a continuación, que sí son traslación literal.

59 Son literalmente los versos de la segunda semiestrofa de la copla 28 de la *Pasión trobada*.

*Aquí bolverá a los discípulos y mirallos  
á cómo están durmiendo, y callará y bolverse á a orar  
la tercera vez. Y diga:*

Padre, si as ordenado  
que de todo en todo muera,  
que se cunpla tu mandado,  
pues ser por ti remediado  
el linaje umano espera.

60

*Aquí parescerá luego ell Ángel teniendo las ensinias  
de la Pasión y mostrará cada una por sí a su tiempo*

[EL ÁNGEL]

Señor, tu Padre te oyó  
desde tu primer rogar  
y nunca te respondió  
porque medio no halló  
para remedio te dar;  
que bien debes Tú saber  
que fue, Señor, tu venida  
para muerte padesçer  
y con ella guaresçer  
toda la gente perdida.

65

70

Sofrirás mucha tristura,  
desonras de gran pesar,  
io divina hermosura!  
qu'este cáliz d'amargura  
en ti s'a d'esecutar.  
Serás, Señor, acusado  
de falsas acusaciones,  
açotado y coronado

75

80

64 Es la copla 34 completa y literal de la *Pasión trobada*.

74-93 Este descarnado relato premonitorio de la Pasión en boca del Ángel no se encuentra en *Pasión trobada*.

y después crucificado  
en medio de dos ladrones.

Primero serás prendido  
de los que oviste enseñado,  
de los quales escopido  
as de ser y escarneçido  
y cruelmente ofensado;  
de los judaicos varones  
sofrirás a sin razón  
mill cuentos de sinrazones,  
porque infinitas pasiones  
consisten en tu Pasión.

*Respuesta de Nuestro Señor al Ángel*

[NRO. SEÑOR] ¡O, mensajero del çielo,  
quánto a que te esperaba  
mi penado desconsuelo,  
pensando que tu consuelo  
fuera qual yo deseava!  
Aunque en saber do saliste  
gran consuelo tengo yo,  
pero aquella nueva triste  
qu'en llegando me dixiste,  
el corazón me quebró.

*El Ángel a Nuestro Señor*

[EL ÁNGEL] Verdad es que Tú serás  
a sin culpa condenado,  
mas así redemirás

93 consisten] consiste en el ms.

94-103 La respuesta al Ángel es traslación literal de la copla 39 de la *Pasión trobada*.

104 Esta estrofa no tiene correspondencia en *Pasión trobada*.

con tu muerte quantos as  
para ti y por ti criado;  
que, Señor, si no criaras  
los primeros que heziste,  
cosa destas no pasaras  
ni mucho menos gustaras  
paso tan amargo y triste.

*Nuestro Señor al Ángel*

[NRO. SEÑOR] Ángel, mucho t'encomiendo  
que le digas a mi Padre,  
porque mi muerte sabiendo  
será su bevir muriendo,  
que no olvide aquella Madre;  
que, pensando su Pasión,  
la muy grande mía olvido,  
tengo muerta la razón  
y tengo mi corazón  
en fuego d'amor ardido.

*El Ángel*

[EL ÁNGEL] Señor, bien sabes que los Santos  
Padres que en el linbo están,  
sus tormentos y sus llantos,  
dolores y males tantos  
con tu Pasión çesarán;  
y dízete qu'Él hará

114 Este verso y la rúbrica anterior están escritos dos veces en el manuscrito, aunque tachados una de ellas

114 Es la copla 41 de la *Pasión trobada*.

124 Es la copla 37 de la *Pasión trobada* (encomendaste, rogaste). El auto hace mas ágil y dramático el diálogo de Cristo y el Ángel, y prefiere alternarlo con breves parlamentos en vez de la secuencia más extensa y sucesiva de la fuente, aunque para ello tiene que romper el orden de las coplas y volver atrás en alguna ocasión, como ésta.

lo que más le encomiendas,  
que tu Madre mirará  
y tus siervos guardará  
como Tú gelo ruegas. 130

*Nuestro Señor a los discípulos*

[NRO. SEÑOR] Pues veis que no se mejora  
este través qu'esperamos; 135  
ya más no nos detengamos;  
devantaos, amigos, vamos,  
que ya es llegada la ora  
para que el Hijo de Dios  
resciba inmensos dolores  
por el pecado de dos, 140  
al qual verés puesto vos  
oy en manos de traidores.

[EL IHESÚ] Amigos, ¿y qué hazés  
que tan gran sueño tenés? 145  
Devantadvos y andemos,  
que no es tiempo que aquí estemos;  
que yo de verdad vos digo  
que aquél que me trae a la muerte  
aína será conmigo. 150

130 Este verso y el 133 resultan hipométricos en el auto, aunque no lo eran en la fuente, en la Pasión trobada, que utilizaba el tiempo pasado (encomendaste, rogas-te); sin embargo, la representación dramática se ve obligada a actualizar en presente el tiempo de la acción. 134 Esta estrofa se halla en otro lugar del manuscrito, pero sirve perfectamente de cierre a este pasaje de la oración en el Huerto, por lo que las editoras C. Torroja y M.<sup>a</sup> Rivas han propuesto trasladarla a este lugar. 143 de traidores] en traidores C. Torroja y M.<sup>a</sup> Rivas

141 Es decir, el pecado original, de Adán y Eva.

150 *aina*: 'pronto, en seguida'.

*Aquí vendrá Judas*

[JUDAS] Siempre ayas Tú salud,  
rabí santo de virtud.  
Viéneme a la voluntad  
que te quería besar;  
besarte quiero, Señor, 155  
que eres mi Dios y mi criador.

*El Ihesú*

[EL IHESÚ] Amigo, ¿esa tu color  
cómo le traes demudada?  
Si tú vienes con amor,  
tu ánima es perturbada. 160

*Judas*

[JUDAS] Señor, yo te vengo a besar  
y a darte paz en la boca,  
mi devoción no es poca,  
luego quiero començar.  
Besarte quiero, Señor, 165  
qu'eres mi criador.

*El Ihesú*

[EL IHESÚ] Plázeme de te besar,  
yo bien sé la tu falsía,  
que vienes a perturbar  
la mi santa compañía. 170

163 mi devoción no es poca] *tachado* es poca, aunque se repite otra vez  
166 qu'eres mi criador] *tachado* redentor



*Judas a los judíos*

[JUDAS] Amigos, caede aquí,  
al cruel onbre tirano  
que por dineros vendí  
yo luego y echalde la mano;  
y de tal manera lo atad, 175  
que no se os pueda soltar,  
que si se os va d'entre manos  
non lo avrés d'aquí a çien años;  
y dalde mala ventura,  
que bien lo merese por su locura. 180

[SANT PEDRO] Señora, por Dios os ruego  
me dedes algún lugar  
a llegarme aquese fuego,  
que me quería escalentar,  
que yo no puedo pasar 185  
el grande frío que faze;  
declaradme si os plaze  
de me dar este lugar.

*La ançilla*

[LA ANÇILLA] Tú d'aqueste onbre eras,  
que no lo puedes negar; 190  
yo lo veo en tus maneras,  
yo te lo quiero provar;  
si te quisiese acusar  
al que la oreja cortaste,

175 y de tal] y que tal *en el ms.* 178 d'aquí] *tachado, aunque se repite otra vez en el verso*

184 *escalentar*: es la forma antigua de 'calentar'.

aquesto solo te baste  
para te hazer matar. 195

*Sant Pedro*

[SANT PEDRO] Nunca yo lo conosco  
ni con él uve notiçia,  
pero soy venido aquí  
por mirar esta justiçia. 200

*La ançilla*

[LA ANÇILLA] Yo te vi en el huerto  
quando sacaste el cuchillo,  
por ello deviés ser muerto  
si curase de dezillo.

*Sant Pedro*

[SANT PEDRO] Agora vengo de Betania,  
así Dios sea por mí,  
nunca anduve en su conpañia  
ni tal onbre conosco. 205

*La ançilla*

[LA ANÇILLA] Yo t'é visto cada día  
este onbre aconpañar,  
departiendo la eregia  
qu'él solía predicar. 210

197 nunca] *tachado* 205 *tachado un verso equivocado que comenzaba: yo te juro po*

*Sant Pedro*

[SANT PEDRO] Yo te juro por Dios bivo  
con tal onbre nunca anduve  
y otra vez su nombre juro, 215  
si no, él nunca me ayude.  
Y por que nadie no dubde,  
quitáme la vestidura  
si queréis que me desnude  
como onbre sin ventura. 220

*Aquí cantará el gallo  
Sant Pedro. El planto*

[SANT PEDRO] ¡Ay, cuitado pecador!,  
¿qué haré, desanparado?  
Pues negué tan buen Señor,  
mucho me siento culpado;  
¿quándo seré perdonado 225  
deste pecado tan fuerte?  
pues que le tratan la muerte  
que muera crucificado.  
¡Ay, dolor!

*Sant Pedro*

Él me dixo así, cuitado, 230  
quando a su mesa comía,  
que antes del gallo cantado

220+ El planto] así es como creo que debe interpretarse la abreviatura de la palabra que figura en la rúbrica. C. Torroja y M.<sup>a</sup> Rivas (1977, pág. 168) leen el Pilato, que a ellas mismas les parece extraño y advierten: «Obsérvese la mención de Pilatos que no interviene en toda la escena sino con su presencia muda». R. E. Surtz, en su edición del auto, entendió también El planto (R. E. Surtz, 1992, pág. 113)

tres veces lo negaría.  
Dixe que tal no haría,  
aunque supiese ser muerto, 235  
fuimosnos luego al huerto,  
viendo que el tienpo venía.  
¡Ay dolor!

En breve ovieron llegado  
en harta de ora poca, 240  
con Judas, el renegado,  
y otra conpañía loca,  
y dióle paz en la boca,  
por que viesen que era el Ihesu;  
tomáronlo luego preso, 245  
con reverençia muy poca.  
¡Ay dolor!

Començaron de avatillo  
a poder de pescoçadas,  
dando fuertes bofetadas 250  
en su presçioso carrillo;  
saqué luego mi cuchillo,  
con la gran cueita sobeja  
y corté a Marco la oreja,  
no pudiendo más sofrillo. 255  
¡Ay, dolor!

Al que yo corté la oreja  
vino luego el Redentor,  
púsogela muy pareja 260  
como alto savedor;  
tomaron luego al Señor,  
lleváronlo cas de Anás;  
de los suyos ya no ay más,  
sino Juan e yo, pecador.  
[¡Ay, dolor!] 265

261 al Señor] al Salvador Señor, aunque tachado Salvador 265 C. Torroja y M.<sup>a</sup> Rivas anotan (1977, pág. 169): «Aquí hay una señal que coincide con la que encabeza el folio 21v, donde continúa el planto de San Pedro»

*Sant Pedro*

Desque lo ovieron metido  
do avía de ser juzgado,  
yo quedé fuera, cuitado,  
y no fuese conosciado;  
y después que Juan me vido,  
una muger fui rogar  
que me dexase entrar,  
porque fezia gran frío.

¡Ay, dolor!

Entrando de presente,  
fui me a sentar al fuego;  
ella preguntóme luego  
si era d'aquel maldiziente;  
yo juré muy falsamente  
que no sabía quién era  
y salí me luego fuera  
llorando de continente.

¡Ay, dolor!

Como onbre muy culpado  
puse en tierra los finojos,  
con lágrimas de mis ojos  
maldiziendo mi pecado,  
dezía: «Desmanparado,  
quando en esta sazón,  
si no me enbía perdón  
el que de mí fue negado».

¡Ay, dolor!

Él me dixo así, cuitado:  
«Cata, Pedro, qué heziste,  
mas por que no quedes triste,  
todo te sea perdonado;  
e luego no seas tardado,  
faz penitencia d'aquesto,  
pues que Ihesú, tu maestro,  
a de ser cruçificado»

[¡Ay, dolor!]  
Estando muy afinado,  
llamándome pecador,  
vi sacar muy desonrado  
al mi presçioso Señor.  
Él mostróme tanto amor  
con quanta pena llevaba,  
dixo que me perdonava  
aviendo de mí dolor.  
[¡Ay, dolor!]

*Sant Juan. Planto*

[SANT JUAN] Señor buen Ihesús amado,  
de los buenos bien querido,  
yo, Juan, el desanparado,  
a hazer planto soy venido  
por la muerte que os a dado  
vuestro pueblo el descreído.

¡Ay, dolor!

Por hartarme de llorar,  
y todos lloren conmigo,  
contar quiero vuestro mal,  
Señor, que vos es venido:  
los judíos con maldad  
a la muerte vos an traído.

[¡Ay, dolor!]

Estando en el huerto orando,  
como solíades hazer,

308 dixo que] dixome que, aunque tachado me 310+ Como en 220+, en la rúbrica debe leerse planto, no Pilato, lección que de nuevo lleva a las editoras C. Torroja y M.<sup>a</sup> Rivas a imaginar una extraña escena: «Igual que en el Planto de San Pedro se menciona aquí a Pilatos, que permanece en silencio durante la escena» (pág. 171) 311 El planto de San Juan se copia en dos lugares distintos del manuscrito, los fols. 23v-24r, que se reproducen aquí, y los fols. 78v-79r, que presentan una versión más breve, de sólo siete estrofas (pueden verse transcritas en C. Torroja y M.<sup>a</sup> Rivas, 1977, pág. 171) 318 Esta estrofa está tomada de la versión más breve, del fol. 78v, conforme hacen C. Torroja y M.<sup>a</sup> Rivas



al vuestro Padre rogando  
que vos quisiese valer,  
el pueblo vino raviando,  
Señor mío, a vos prender. 330  
¡Ay, dolor!  
Judas venía delante,  
que no se quedava atrás,  
corriendo como gigante,  
Señor, por ver vuestra faz, 335  
y el traidor con mal semblante  
saludóvos y dio's paz.  
¡Ay, dolor!  
Soga a la garganta atada  
como a ladrón vos echaron, 340  
e muy fuerte apretada  
a las manos vos ataron,  
y con muchas bofetadas  
vuestra cara demudaron.  
¡Ay, dolor! 345  
Ante Anás vos llevaron,  
do mucho mal vos fizieron,  
e a Caifás vos presentaron  
do vos escarnesçieron;  
fasta Pilato non çesaron 350  
que vos matasen le pidieron.  
¡Ay, dolor!  
Por una sola palabra  
que delante Anás dexistes,  
uno de la gente armada, 355  
a quien tanto bien hezistes,  
diovos una bofetada  
que de los ojos non vistes.  
¡Ay, dolor!  
Señor, desque esto fue hecho, 360  
mayor mal vos ordenaron  
los traidores con despecho;

362 a Pilato vos levaron / a tuer, el copista adelanta aquí el v. 363 y comienzo del 364, aunque luego tachado

a Pilato vos levaron,  
a tuerto e a sin derecho, 365  
falsas cosas vos acusaron.  
¡Ay, dolor!  
Pilato con vos fabló,  
por mejor se informar  
de la verdad, e no halló  
por qué vos oviese de matar; 370  
a un poste vos ató  
e vos fizo açotar.  
¡Ay, dolor!  
Desque fustes açotado  
y llagada vuestra persona, 375  
por que fuédeses mas penado,  
según mi dicho razona  
en vuestra cabeça ovo asentado  
d'espinas fuerte corona.  
¡Ay, dolor! 380  
Desde fustes coronado  
Señor mío, cruelmente,  
a Eroles vos ovo enbiado  
por vos dar pena más fuerte,  
pues Eroles suso juzgado 385  
que vos condenase a la muerte.  
¡Ay, dolor!  
Herodes vos preguntara,  
Señor Ihesú, asaz razones;  
desque vido que no hallara 390  
en vos malas presunciones,  
a Pilato vos tomaron,  
viendo las sus intinçiones.  
¡Ay, dolor!  
Señor, quién podría contar, 395  
andando estas jornadas,

381+ e llagada vuestra persona, verso que se copiaba a continuación, tachado  
408+ El vno dize que biua / por que no muera ventura, / mas libertad la cati-  
va, / que depués biue segura / y sy no tengo tristura / porque lo causa mi fe /  
de..., estrofa que se copiaba a continuación, tachada

que tal vos fueron parar  
de açotes e bofetadas,  
e vuestras barvas mesadas  
a muy grandes pulgaradas. 400  
¡Ay, dolor!

Pilatos gran temençia  
que le irían a mesclar,  
diera contra vos sentençia  
que vos llevasen a matar 405  
y, sin ninguna conçiençia,  
en la cruz crucificar.  
¡Ay, dolor!

La sentençia ya leída,  
los judíos descreídos 410  
con alegría conplida  
davan grandes apellidos;  
dezían: «La nuestra vida  
es ya quitada de ruidos».  
¡Ay, dolor! 415

### *Sentençia*

[PILATOS]

Yo, Pilato, adelantado,  
de Iherusalém regidor,  
en justiçia delegado  
por mi señor el enperador,  
vistas las acusaciones 420  
contra Ihesú de Nazaret  
e por legítimas informaciones  
que son hechas contra él:  
éste se llamaba rey  
con título de reinado, 425  
hordenando la su ley  
por que le acusan este pecado.

En casa de architeclino  
do mucha gente comía,  
fizo de el agua vino 430  
con mal arte que sabía.

A María Magdalena  
aquéste la perdonó,  
estando a la çena  
porque los sus pies lavó. 435

A Lázaro, su hermano,  
de quatro días podrido,  
aquéste lo resuçitó,  
que todo el mundo lo vido. 440

A un çiego que no viera  
a la ora que lo llamó,  
con un poco de lodo que fiziera  
la su vista le tornó.

A Simeón, que era plagado,  
sanóle su gafedad; 445  
resuçitó un moço qu'era finado  
a la puerta de la çibdad.

En el templo este otro día  
desonró a los saçerdotes,  
con muy grande osadía 450  
lançólos fuera açotes;

e otras muchas maldades  
qu'este onbre tiene fecho.  
Según qu'estas cosas

428 *architeclino*: architriclino, 'maestresala', aunque el auto parece convertir en nombre propio el vocablo latino del texto de San Juan, 2: «Dicir eis Iesus: Implete hydrias aqua. Et impleverunt eas usque ad summum. Et dicit eis Iesus: Haurite nunc et ferte architriclino...».

435 Lucas, 7, 36-50.

439 Juan, 11, 33-45.

443 Juan, 9, 1-8.

444 *Simeón*: Simón el leproso, mencionado en Mateo, 26, 6 y Marcos, 14, 3.

445 *gafedad*: 'lepra'.

446 Alude a la resurrección del hijo de la viuda de la ciudad de Naín, narrada en el evangelio de San Lucas, 7, 11-17.

451 Se refiere a la expulsión de los vendedores del templo (Mateo, 21, 12-13; Marcos, 11, 15-19; Lucas, 19, 45-48).

412 davan] devan C. Torroja y M.ª Rivas

yo hallo segund derecho, 455  
que lo condeno a la muerte,  
muy desonrado  
e cruelmente penado,  
so protestaçon que hago,  
si Ihesú culpa no oviere, 460  
a mí non sea demandado  
a do quier que yo estudiere.  
E hallo, contra mi voluntad,  
que Ihesú deve ser muerto,  
e su muerte sea tal 465  
en una cruz enclavado e puesto,  
e sea luego llevado  
al monte Calvar,  
donde es acostunbrado  
de los malos fechores matar. 470  
E después d'allá llegado,  
por su grande atrevimiento,  
que sea crucificado  
sin ningún detenimiento;  
e sea enclavado 475  
con dos clavos en las sus manos,  
con otro a los pies entramos;  
e qu'esté así enclavado  
en la cruz hasta que muera.  
E después que sea pasado 480  
desta vida umana,  
por que así penado muera  
e su mal hecho con Él,  
e la gente así lo vea,  
e sean castigados en Él, 485  
por que otro no cometa  
rey del pueblo se llamar;  
ca por esta vía derecha  
es devido de castigar.

466 El texto traza una cruz en lugar de la palabra cruz; lo mismo ocurre en los vv. 479, 493 y 517 475+ en la cruz hasta que muera, adelantado aquí por el copista y tachado

E manden a vos don Çenturio, 490  
como justiçia e onrado,  
que vayades con Él luego  
a la cruz crucificallo,  
e llevad dos pregoneros 495  
por mi mandado secutado,  
por que este pueblo parrero  
non tenga que só de su vando;  
e, dende, non vernedes  
hasta que aya dado su spíritu,  
porque a Çésar fe daredes 500  
de la justiçia que avedes visto,  
e llevadlo por esa çibdad  
por las calles acostunbradas,  
por que se publique su maldad  
a las gentes que tenía engañadas, 505  
pues del enperador tengo liçençia  
para hazer justiçia,  
ansí lo pronunçio por mi sentençia  
que muere por su malicia.

*Sant Juan a Nuestra Señora diga*

[SANT JUAN] Levantadvos dende, Señora, 510  
e andad luego comigo,  
que non sabedes vos agora  
el mal que vos es venido.  
El vuestro Hijo mucho amado  
los judíos le prendieron 515  
e anlo tanto atormentado  
fasta en cruz lo poner;  
e llagáronlo atán fuerte  
que non vos lo puedo contar,

490 don Çenturio: es el centurión que asiste a la muerte de Cristo en el Gólgota, mencionado en el evangelio (Mateo, 27, 54; Marcos, 15, 39; Lucas, 23, 47).  
496 parrero: tal vez por *parlero*.



e fasta le dar la muerte  
allá en el monte Calvar. 520

*Nuestra Señora a Sant Juan, rezado*

[NRA. SEÑORA] Sobrino Juan, ¿qué cosa es ésta  
que me vienes a dezir,  
que la mi alma es dispuesta  
para de mi carne salir? 525  
Mas no sé si creería  
que al mi Hijo tal hiziesen,  
e ninguno non plazaría  
que la tal muerte le diesen.

*Sant Juan. La Madalena*

¡Qué mal recabdo posistes 530  
en vuestro Hijo, Señora!  
¡O, qué gran crueldad, Señora!  
Rastro claro hallarés,  
por el qual mi alma llora,  
que su sangre es guiadora 535  
y por ella os guiarés,  
porque tanta le an sacado  
los que oy le atormentaron,

529 que usaba tanta bondad / e tanto bien en su poder / con los judíos, que matar / non lo osarian fazer, *tachados estos versos añadidos* 530-541 *Estos versos se hallan en otro lugar del manuscrito, fol. 48r; las editoras C. Torroja y M.<sup>a</sup> Rivas creyeron oportuno incluirlos aquí // recabdo] recabado en el manuscrito, que fácilmente se corrige conforme a la fuente* 533 hallarés] halarés en el manuscrito; hallaréis en la fuente 536 guiarés] giarés en el manuscrito; guiaréis en la fuente

521+ A propósito de la expresión *rezado* de la rúbrica, anotan C. Torroja y M.<sup>a</sup> Rivas (1977, pág. 177): «[...] puede esto indicar que se cantaran algunas partes del auto en contraposición a otras 'rezadas' o recitadas»

530 Este verso y el siguiente son los dos primeros de la copla 181 de la *Pasión trobada*.

que por doquier que ha pasado  
todo el suelo esta vañado 540  
fasta donde lo pararon.

*Nuestra Señora*

[NRA. SEÑORA] ¡Amigas, las que paristes,  
ved mi cuita desigual;  
las que maridos perdistes, 545  
que amastes y quesistes,  
llorad conmigo mi mal;  
mirad si mi mal es fuerte,  
mirad qué dicha la mía,  
mirad qué captiva suerte,  
que le están dando la muerte 550  
a un Hijo que yo tenía!  
Vos nunca a nadie enojastes,  
Hijo, colupna del templo,  
siempre los buenos amastes  
siempre, Hijo, predicastes, 555  
doctrinas de gran exenplo;  
siempre, Hijo, fue hallada  
en vuestra boca verdad:  
¿por qu'es así tractada  
vuestra carne delicada 560  
con tan grande crueldad?  
¡O imagen a quien solien  
los ángeles adorar!  
¡O mi muerte, agora ven!

542 *Va tachado antes el verso O muerte que siempre tienes, que es el verso con el que comienza la copla 24 de «Las siete angustias de Nuestra Señora»*

542 En estas cinco estrofas del planto de Nuestra Señora, se sirve el autor de otro poema de Diego de San Pedro, redactado antes que la *Pasión* y luego refundido en parte en ella: *Las siete angustias de Nuestra Señora*, cuyas coplas 18, 22, 23, 28 y 29 aquí reproduce el auto (Diego de San Pedro, *Obras completas*, I, ed. de Keith Whinom, Madrid, Castalia, 1973, págs. 150-165); sólo las tres primeras tienen correspondencia, aunque con variantes, en la *Pasión trobada*, coplas 189, 204 y 200.

¡O mi salud y mi bien!, 565  
 ¿quién vos pudo tal parar?  
 ¡O qué tan bien me viniera,  
 o qué tan bien yo librara  
 que deste mundo saliera  
 antes que yo tal os viera, 570  
 por que nunca así os mirara!  
 ¡O Hijo, rey de berdad!  
 ¡O gloriosa exçelencia!  
 ¿Quál dañada voluntad  
 tubo tanta crueldad 575  
 contra tan grande paçiençia?  
 ¡O rostro abofeteado,  
 o rostro tan ofendido,  
 o rostro tan mesurado,  
 más para ser adorado 580  
 que para ser escopido!  
 ¡O sagrada hermosura  
 que así se pudo perder!  
 ¡O dolorosa tristura!  
 ¡O madre tan sin ventura, 585  
 que tal as podido ver!  
 ¡O muerte, que no me entierra,  
 pues que della tengo hambre!  
 ¡O cuerpo lleno de guerra!  
 ¡O boca llena de tierra! 590  
 ¡O ojos llenos de sangre!

[Fragmento suelto]

¡O Hijo mío!  
 ¡O mi dulce amor!

592. Estos últimos versos se hallan en el fol. 1v, los incluyen aquí como cierre C. Torroja y M.<sup>a</sup> Rivas

592. Algún parecido guardan estos versos con los de la copla 6 de *Las siete angustias*: «¡O imagen gloriosa! / ¡O fijo! ¿para vivir, / cuál razón sufre tal cosa / que viva yo dolorosa / teniendo vos de morir?»

¿Quál razón sufre  
 que vaes vos a morir 595  
 y quede yo biva?  
 ¡Por Dios vos ruego, señores,  
 que me matéis, por no biva  
 con tan grande dolor!



*Auto de la huida a Egipto*\*

\* Se halla en los fols. 2r-9v de un tomo facticio de la Biblioteca Nacional de España (sign. R-31133), que contiene diez folios manuscritos y dos obras impresas encuademadas a continuación: la *Historia de San Jerónimo* (Zaragoza, Jorge Coci, 1510) y el *Retablo de la vida de Cristo*, de Juan de Padilla (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1510). La parte manuscrita la ocupan una serie sucesiva de seis coplas de arte mayor, cada una de las cuales va dedicada respectivamente «A San Salvador», «A las otras hermitas», «A Beleen», «A Egito», «A Monserate» y «Al Sepulcro». A continuación, en letra diferente y sin título, sigue nuestro auto, introducido únicamente por la rúbrica «El ángel a Josepe». Concluido el texto del auto, hay todavía una décima al «Monte Calvario» y sendas coplas de arte mayor «Al arroyo de los cedros» y «Al río Jordán».

Lo editó por primera vez Justo García Morales, *Auto de la huida a Egipto*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1948, y años más tarde José Amícola, «El *Auto de la huida a Egipto*, drama anónimo del siglo xv», *Filología*, 15 (1971), págs. 1-29.

El ms. utiliza siempre *y* para la *i* vocálica: *sy*, *durmyendo*, *despyerta*, etc., que unifico en *i*. Hay también una enorme vacilación entre *b* y *v*, que igualmente trato de regularizar. El ms. emplea también siempre *r* donde emplearíamos *rr* y *n* por *ñ*. Corrijo asimismo algunas lecciones erróneas.

*El Ángel a Josepe*

[ÁNGEL]

Josepe, si estás durmiendo,  
despierta y toma el cayado,  
que por Dios te es mandado  
que luego vayas huyendo.  
Ha de ser desta manera,  
Josepe de Dios bendito:  
que no pares hasta Egipto  
ni quedes en otra tierra.

5

Dios manda que allá vayáis,  
Él quiere que allí moréis,  
que por muy cierto sabréis  
quándo cumple que bolváis.  
Levantaos, viejo, priado,  
començad a caminar,  
que a Dios piensa de matar  
el falso Erodes malvado.

10

15

1 Esta primera intervención del Ángel recoge el texto de Mateo, 2, 13: «Partido que hubieron, el ángel del señor se apareció en sueños a José y le dijo: “Levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto, y estate allí hasta que yo te avise, porque Herodes va a buscar al niño para matarlo”» («Qui cum recessissent, ecce angelus Domini apparuit in somnis Ioseph, dicens: Surge, et accipe puerum, et matrem eius, et fuge in Aegyptum, et esto ibi usque dum dicam tibi. Futurum est enim ut Herodes quaerat puerum ad perdendum eum»).

13 *priado*: variante muy extendida del antiguo adverbio *privado*, ‘enseguida, prontamente’.



*Josepe a Nuestra Señora*

[JOSEPE]

Dios por su ángel dezía  
que vamos a tierra agena:  
no resçiváis desto pena,  
esposa y señora mía.  
Y dize que allí moremos,  
que Él nos inviará dezir  
el tiempo para venir,  
y que alegres volveremos.

20

*Nuestra Señora a Josepe*

[NRA. SEÑORA]

Señor esposo, vayamos,  
cumplamos su mandamiento:  
con la obra y pensamiento  
a Dios siempre obedescamos.  
Esta noche nos partamos  
desterrados de Judea,  
pues Dios quiere que así sea,  
a Él plega que volvamos.

25

30

*Pártense y llama Josepe al Ángel que los guíe*

JOSEPE

*Ángel, tú que me mandaste  
de Judea ir a Egipto,  
guíanos con el chiquito.*

35

Guía al hijo y a la madre,  
guía al viejo pecador,  
que se parte sin temor  
a donde manda Dios padre.  
Y pues al niño bendito  
y a nosotros tú sacaste,

40

18 *vamos*: 'vayamos', forma arcaica del subjuntivo.

*Ángel, tú que me mandaste  
de Judea ir a Egipto,  
guíanos con el chiquito.*

*El Ángel a Josepe*

[ÁNGEL]

A quien cielo y tierra adora,  
¿quién le podría guiar?  
Por do os quisiere levar  
caminad con la Señora.

45

*Prosigue el Ángel*

Es verdadera carrera,  
es eterno, es infinito,  
Él os levará a Egipto,  
Él os volverá a esta tierra.

50

*Oyendo Josepe al Ángel, va cantando este villançico*

[JOSEPE]

*Andemos, Señora, andemos,  
o si manda, descansemos.*

No me carga mi currón,  
no he menester mi cayado,  
que de Dios soy consolado,  
libre de toda pasión;  
pues que nuestra redención  
con nosotros la traemos,  
*andemos, Señora, andemos,  
o si manda, descansemos.*

55

60

47 *levar*: es la forma común en la Edad Media, desplazada por la moderna *llevar* desde finales del siglo xv.

58 *pasión*: 'sufrimiento, dolor'

El descanso verdadero  
es nuestro hijo precioso:  
Éste es Dios poderoso, 65  
Éste es el manso cordero;  
en la su piedad espero  
que muy presto volveremos:  
*andemos, Señora, andemos,*  
*o si manda, descansemos.* 70

*Prosigue Josepe*

Los tigres y los leones  
se umillan al poderoso,  
y en este valle fraguoso  
nos cercaron tres ladrones;  
a la Virgen quitan el manto, 75  
a mí, la capa y çurrón,  
desnudan al niño sancto,  
déxanle en un camisón.  
El viejo y dos hijos suyos  
ladrones que nos rovaron, 80  
viéndote, ellos confesaron  
los altos secretos tuyos;  
y un hijo deste ladrón  
de tu graçia inspirado,

70 Hasta aquí el texto no es en realidad sino una amplificación dramática del escueto texto de Mateo, 2, 14, con el añadido de sugestivos motivos líricos y musicales: «Levantándose de noche, tomó al niño y a la madre y se retiró hacia Egipto» («Qui consurgens accepit puerum et matrem eius nocte, et secessit in Aegyptum»).

72 Estos dos versos recogen condensadamente un episodio de la huida, del que da cuenta el apócrifo *Evangelio del Pseudo Mateo*, XVIII-XIX, que refiere cómo la Sagrada Familia se detiene a descansar a la puerta de una gruta y salen del fondo muchos dragones, a los que detiene Jesús y le adoran. De igual modo, continúa el texto, los leones y leopardos le adoraban e iban haciéndoles compañía en el desierto («Similiter leones et pardi adorabant eum et comitabantur cum eis in deserto... et inclinantes capita sua adorabant Iesum»).

73 *fraguoso*: por 'fragoso', vacilación y ultracorrección gráfica debida a la doble pronunciación de la g (J. Amícola, 1971).

quesiste fuese salvado 85  
en el día de la Pasión.

*El ladrón moço a Christo*

[LADRÓN] De ti, niño, veo salir  
atán grande resplendor,  
que me pone tal temor  
quanto no puedo dezir; 90  
y, según pienso y entiendo,  
eres el sancto Mexías,  
que las sanctas profeçias  
veo que se van cumpliendo.

*Pónense de rodillas los tres ladrones  
y dizen a Nuestra Señora*

[LADRONES] Ladrones somos provados, 95  
Señora, ya lo savéis,  
al niño vos supliquéis  
que seamos perdonados;  
queremos restituir  
lo que a vos hemos tomado: 100  
si queréis, de lo hurtado  
con vos queremos partir.

*Nuestra Señora a los ladrones*

[NRA. SEÑORA] Dizen que es vicio hurtar,  
vos lo savéis, que lo usáis,  
mas si dello os apartáis, 105  
Dios os querrá perdonar;

86 Hay también aquí, como en la pieza de Gómez Manrique, una asociación del nacimiento de Cristo al anuncio de su Pasión, tema característico de la época y de la devoción franciscana.

Él, por su misericordia,  
os aparte deste viçio;  
travajá en algún ofiçio  
por que alcançéis su gloria. 110

*San Juan pide liçençia a sus padres*

[SAN JUAN] Padre mío, Zacarías,  
señor, dé vuestra liçençia,  
y vos, madre, aved paçiençia  
ora por algunos días;  
pido licencia a los dos, 115  
que mi coraçón desea  
apartarme de Judea  
hasta que a ella vuelva Dios.

*Zacarías a San Juan*

[ZACARÍAS] Hijo, la vuestra niñez  
no os engaña, según creo; 120  
naçistes en gran deseo

110 Esta escena de los ladrones reelabora un conocido episodio del *Evangelio árabe de la infancia*, XXIII, 1-2: «Y de allí pasaron a una región desierta que, al decir de las gentes, estaba infestada de ladrones. A pesar de ello, determinaron José y María atravesarla de noche. Y durante la marcha vieron dos ladrones apostados en el camino y con ellos muchos otros malhechores de la misma banda que estaban durmiendo. Los dos primeros se llamaban Tito y Dúmaco. Dijo, pues, aquél a éste: "Te ruego que les dejes marchar libremente, de manera que pasen desapercibidos a nuestros compañeros." Oponiéndose a ello Dúmaco, le dice Tito de nuevo: "Mira, puedes contar con cuarenta dracmas; ahora toma esto en prenda." Y le alargó la faja que llevaba en la cintura. Todo esto lo hacía con el fin de que su compañero no hablara y los delatase. Y viendo María el favor que este ladrón les había hecho, se dirige a él y le dice: "El Señor te protegerá con su diestra y te concederá la remisión de tus pecados." Entonces Jesús intervino y dijo a su madre: "Madre mía, de aquí a treinta años me han de crucificar los judíos en Jerusalén y estos dos ladrones serán puestos en cruz juntamente conmigo. Tito estará a la derecha, Dúmaco a la izquierda. Tito me precederá al paraíso." Ella respondió: "Aparte esto de ti Dios, hijo mío." Y se alejaron de allí con dirección a la ciudad de los ídolos, la cual a su llegada se convirtió en colinas de arena.»

por consolar mi vejez;  
y, pues me queréis dexar  
por ir buscar al Mexías,  
Él prospere vuestros días,  
Él os quiera aquí tomar. 125

*Sancta Isabel a San Juan*

[STA. ISABEL] La graçia de Dios tamaña,  
hijo mío, con vos sea;  
de Egipto para Judea  
vienen por esta montaña; 130  
si alguno vierdes pasar  
que venga por esta vía,  
al Jesú y a la María  
me inviaréis a saludar.

*El Peregrino viene de Egipto y dízele San Juan*

SAN JUAN Amigo, ¿dónde venís?, 135  
parésceme fatigado.  
PEREGRINO Así es como dezís,  
de Egipto vengo cansado.  
SAN JUAN ¿Para dónde avéis camino,  
para adónde es vuestra vía? 140  
PEREGRINO Soy de Egipto peregrino,  
a Judea vo en romería.  
[SAN JUAN] Si tuviese pan o vino,  
por çierto, dároslo ía.  
[PEREGRINO] Pues, dezíme, ¿qué coméis 145  
en esta fiera montaña?

126 *aquí*: 'acá'.

131 *vierdes*: 'vierais', forma arcaica de la desinencia de segunda persona, utilizada en la época.

142 *vo*: forma arcaica, que alternaba y sería sustituida por *voy*.

[SAN JUAN]	La gracia de Dios tamaña me sostiene, como veis.	
[PEREGRINO]	Dezíme, ¿con esa gracia sin comer os sostenéis?	150
[SAN JUAN]	Como las yervas que veis y en invierno de la laçia.	
[PEREGRINO]	Tenéis vida muy cruel en comer yervas del campo.	
[SAN JUAN]	Otras vezes como miel que a las colmenas arranco.	155
[PEREGRINO]	Tomárseme ía hiel el comer sin pan y vino.	
[SAN JUAN]	Al que Dios hiziere digno bien podrá pasar sin él.	160
[PEREGRINO]	No viviría como vos sin comer pan solo un día.	
[SAN JUAN]	Estoy esperando a Dios, que allá en Egipto seía.	
[PEREGRINO]	¡Cómo! ¿El vuestro Mexías savéis que al mundo es venido?	165
[SAN JUAN]	En Belén él fue nascido, críase donde venías.	
[PEREGRINO]	Tú dame las señas dél, quiero volver a buscallo.	170
[SAN JUAN]	De una Virgen nasció desposada con un viejo.	
[PEREGRINO]	Bien creo que en mi conçejo todos tres los dexo yo.	
[SAN JUAN]	La madre llaman María; al niño, sancto Jesús.	175
[PEREGRINO]	Esos que me dizes tú yo muy bien los conosco.	

164 seía] seeya en el ms., *hipermétrico* 171 de una Virgen nació] Vyrge nascio

152 laçia: es decir, 'de las hierbas lacias, marchitas'.

156 Según el evangelio, *Mateo* 3, 4, el Bautista se alimentaba de langostas y miel silvestre.

164 seía: 'estaba', del antiguo seer.

[SAN JUAN]	Así Dios te dé alegría, que me cuentes cómo están.	180
[PEREGRINO]	No les falta vino y pan, la dueña les mantenía.	
[SAN JUAN]	Dime, ermano, ¿qué hazía o a qué gana de comer?	
[PEREGRINO]	A hilar y a coser, trabajando noche y día.	185
[SAN JUAN]	¡O, quién te viese, Jesús!	
[PEREGRINO]	¡O, quién te viese, María!	
	¿Y al viejo querías ver tú, que Josepe se dezía?	190
[SAN JUAN]	Bien sé que los conoscoías, pues a Josepe as nonbrado.	
[PEREGRINO]	Pues me as encaminado, ¿qué me mandas que les diga?	
[SAN JUAN]	Que al niño beso los pies y a la Virgen consagrada.	195
[PEREGRINO]	¿Y al viejo no dizes nada? también creo que sancto es.	
[SAN JUAN]	Encomiéndame a todos tres, dales cuenta de mi vida.	200
[PEREGRINO]	Adiós, hasta su venida, que a la vuelta me verés.	
[SAN JUAN]	Siempre sea en tu guía aquel niño, Dios y ombre.	
[PEREGRINO]	Pues dime, hermano, tu nonbre para contalles tu afán.	205
[SAN JUAN]	Dios me puso nonbre Juan, Bautista seré llamado.	
[PEREGRINO]	Haz cuenta que me as salvado. Hermano, quédate a Dios.	210

185 La Virgen se gana el sustento dedicándose a hilar y a coser.

202 verés: 'veréis', con reducción del diptongo, común en la lengua de la época.



[SAN JUAN] Él vaya siempre con vos  
y Él os traya consigo.  
[PEREGRINO] Adiós, Juan.  
[SAN JUAN] Adiós, amigo;  
Él haga salvos los dos.

*Vuélvese el Peregrino de Egipto cantando*

[PEREGRINO] ¡O, qué gloria es la mía,  
saver nueva del Mexía! 215  
Yo vi al sancto chiquito  
allá en mi tierra de Egipto,  
tan perfecto y tan bonito  
quanto dezir no savía. 220  
¡O, qué gran gloria la mía,  
saver nueva del Mexía!  
En llegando, ofresçerle he  
la mi alma pecadora;  
si quisiere la señora, 225  
la mi casa le daré;  
de buen grado dexaré  
todo quanto yo tenía  
por andar con el Mexía.

*En volviendo a Egipto, va adorar a Dios*

[PEREGRINO] Ador'os, sancto Mexía, 230  
y a la madre que os parió,  
a la qual suplico yo  
se vaya a la casa mía  
y por suya la resciva,  
y todo quanto yo tengo 235  
y a mí, que a serviros vengo  
mientra quisierdes que viva.

212 *consiguo*: véase nota al v. 73.

Un mançevo que hallé  
en una fiera montaña,  
aquel que en gloria se vaña 240  
en predicar vuestra fe,  
al que distes nonbre Juan,  
os espera en una sierra,  
dándose vida muy fiera  
sin carne, vino ni pan. 245  
Al niño besa los pies;  
muchas encomiendas trayo  
de aquel descalço y sin sayo,  
Virgen Madre, a todos tres;  
las piedras rompen sus pies, 250  
piel de camello vestía,  
de yervas se mantenía  
como una bruta res.  
En las cuevas se acogía  
como culebra o lagarto, 255  
tan contento está y tan harto  
como aquél que más tenía.  
Virgen, si avéis plazer  
de que aquí con vos yo viva,  
si no, aquella sierra esquiva 260  
con Juan me quiero volver.

*Nuestra Señora al Peregrino*

[NRA. SEÑORA] Vuélvete por do veniste,  
vuelve y gusta aquel afán,  
vuelve a consolar a Juan  
y dile cómo nos viste; 265

258 a continuación de este verso, tachado, en el ms.: de que yo vyva con vos

247 *encomiendas*: 'encargos, recomendaciones'; *trayo*: 'traigo', es la forma arcaica, todavía sin el desarrollo de la *g* analógica y epentética.

251 Mateo, 2, 4: Juan iba vestido de pieles de camellos («Ipse autem Ioannes habebat vestimentum de pilis camelorum»).

dile que presto emos de ir,  
no tardará nuestra ida,  
y con él haz la tu vida  
hasta que nos veas ir.

*Estando San Juan en su cueva vio venir el Peregrino  
y sale a resçevir diziendo:*

[SAN JUAN] *Romerico, tú que vienes  
do el rey de la gloria está,  
las nuevas d'Él tú me da.* 270

Mucho deseo saver  
quándo será su venida,  
que, al tiempo de tu partida, 275  
tú me uvieras de hazer  
olvidar aquesta vida  
y irle a buscar allá:  
*las nuevas d'Él tú me da.*

ROMERO En tu tan sancto vivir 280  
Dios manda que perseveres;  
dize, Juan, que aquí le esperes  
que muy presto á de venir;  
y más te quiero dezir:  
qu'el mundo redimirá, 285  
*tal nueva save de allá.*

La madre estava cosiendo  
y en la su halda tenía  
aquel que el mundo regía, 290  
con Él se estava riyendo;  
el viejo, según entiendo,  
siempre adorándole está:  
*tal nueva save de allá.*

270 Este villancico parece una versión a lo divino del muy difundido en la época «Romerico, tú que vienes / de donde mi vida está, / las nuevas della me da...», villancico que ya recoge el *Cancionero de Londres* y que se encuentra musicado por Juan del Encina en el *Cancionero Musical de Palacio*.

*Prosigue el Peregrino*

A la Virgen y al chiquito,  
dize aquel su sancto padre 295  
que en el vientre de tu madre  
adoraste al infinito;  
y, pues eres d'Él bendicto,  
contigo estaré acá,  
hasta que Él venga de allá. 300

Tiénete muy grande amor,  
dize su pariente eres,  
dize que de las mugeres  
no naçiera otro mayor;  
dize que eres su vandera, 305  
que levantes su pendón,  
inviáte su vendición,  
que aparejes su carrera.

SAN JUAN Romero, tú seas vendito 310  
del Señor que te crió;  
gran deseo tenía yo  
de ver alguno de Egipto;  
no sé con qué te sostenga  
si quieres aquí vivir;  
si quieres a Dios servir, 315  
esperemos a que venga.

*Prosigue el Peregrino*

PEREGRINO Sabe, Juan, que soy mudado,  
que no soy quien ser solía;  
quando vine en romería  
de tu vida fue espantado; 320  
ora sé que Dios es vida

y la su gracia es hartura;  
quedemos en la espesura  
esperando su venida. 325

Vámonos alguna cueva,  
si la ay en la montaña,  
que el diablo con su maña  
tengo temor que me mueva;  
mil vezes me ha tentado  
después que busqué a Dios, 330  
dezi, Juan, si osa a vos  
tentaros aquel malvado.

SAN JUAN

A Jesú ha de tentar,  
iquánto más a mí y a vos!  
Acordaos siempre de Dios,  
porque no os pueda engañar; 335  
començad a contemplar  
en su sancta encarnación,  
que por nuestra salvación  
quiso la carne tomar. 340

*Prosigue San Juan*

Muy contino hablaremos  
en nuestra muy sancta fe,  
y de espacio os diré  
lo que de creer tenemos;  
festejar quiero este día, 345  
alguna miel comeremos,  
y después contemplaremos  
en nuestro sancto Mexía.

PEREGRINO

Para mejor dotrinarme,  
Juan, de las yervas comamos 350  
y, pues el mundo dexamos,  
no quiero engolosinarme;  
era amigo de dulçores,

342 sancta] sacta

mira, Juan, lo que te digo:  
después que topé contigo 355  
sólo en Dios hallo favores.

*El Angel a Josepe*

[ÁNGEL] Buen viejo, de Dios amado,  
Dios permite que así sea:  
volveos para Judea,  
que Erodes ya es finado; 360  
allí tenéis de tornar  
a fenesçer buestros días,  
y las sacras profecías  
allí se an de acavar.

*Josepe a Nuestra Señora*

[JOSEPE] Esposa, virgen y madre 365  
del Señor que os ha criado,  
sabad que nos ha mandado  
a Judea volver Dios padre;  
el ángel que nos mandó  
que viniésemos acá, 370  
él mesmo me apareció,  
máندانos volver allá.

365 el ms. repite la rúbrica al comienzo del folio siguiente, 9v.

357 Aquí el auto vuelve a retomar el evangelio de Mateo, 2, 19-20: «Muerto ya Herodes, el ángel del Señor se apareció en sueños a José en Egipto y le dijo: "Levántate, toma al niño y a su madre y vete a la tierra de Israel, porque son muertos los que atentaban contra la vida del niño." Levantándose, tomó al niño y a la madre y partió para la tierra de Israel.»

364 Mateo, 2, 23: «yendo a habitar en una ciudad llamada Nazaret, para que se cumpliese lo dicho por los profetas, que sería llamado Nazareno».

*Alegrarte as, tierra mía,  
porque a visitarte va  
el que te redimirá.*

Alegraos, fuentes y ríos,  
y los montes y collados;  
trayan los campos y prados  
frescas flores y ruçíos;  
qualquiera que en ti creía  
con justa razón dirá:  
*alegrarte as, tierra mía,  
porque a visitarte va  
el que te redimirá.*

375

380

5

*Diálogo del Viejo, el Amor  
y la Mujer hermosa\**

\* Se halla únicamente en un códice de la Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» de Nápoles (sign. XIII-G-42) [VN2], del que había dado noticia Alfonso Miola, primero en 1886, al publicar una parte del manuscrito, y luego en 1895, en su estudio sobre los manuscritos neolatinos de aquella biblioteca (A. Miola, 1886, págs. 175-189; 1895). Miola nos informa de que perteneció a la colección De Sterlich y que fue adquirido por la biblioteca de Nápoles en 1871. Se trata de un volumen misceláneo, en octavo, que contiene mayoritariamente versos y prosas en italiano y latín. Entre ellos, sin embargo, aparecen dos cuadernillos independientes en castellano, uno de ocho y otro de diez folios, en distinta letra, pero en ambos casos podría decirse que de finales del xv o principios del xvi. El primer cuadernillo contiene una extensa composición poética en alabanza de la duquesa de Ferrara y de las damas de su corte, precedida de un breve prólogo en prosa y también seguida de un villancico. El otro cuadernillo, que va a continuación aunque independiente y en letra diferente, contiene la pieza dramática que aquí editamos, cuyo texto va encabezado escuetamente por la rúbrica: «Interlocutores Senex et Amor Mulierque pulcra forma». Como cancionero castellano, ha sido incluido por Brian Dutton en su magno catálogo de cancioneros del siglo xv, bajo las siglas VN2 (Brian Dutton, *El Cancionero del siglo xv*, III, Salamanca, Universidad, 1991, pág. 53). El texto dramático consta de 725 vv., en 69 coplas reales y un villancico final, con numerosos versos irregulares y bastantes rimas imperfectas y asonancias. Fue publicado por primera vez por Alfonso Miola en 1886, y en fecha más reciente y con mayor rigor, lo ha editado Elisa Aragone. Para la presente, tengo en cuenta ambas ediciones, más conservadora en su grafía la de Miola, pero más atenta, aunque regularizadora (regulariza siempre con *b-* las formas de *haber*, *hazer*, muy fluctuantes en el ms., o elimina *f* ante *e*, *i*), la de Aragone.



O mundo dime q eres  
 q'es lo q puedes q vales  
 co q nos llevas da q'es  
 siendo el fin de tus plazer  
 principio de mos males  
 pues el q'uo co engañas  
 una mudable aficion  
 q co engañas mañas  
 al tiempo q tu ensañas  
 dexas preso el cora con

Los bueles y matas  
 con q nos sanas y matas  
 con q nos sanas y matas  
 los alegras y entristecas  
 q'es el secreto escondido  
 tras quien todos nos perdemos  
 quieres iundo entristecido  
 no haga ser conido  
 bien q deli atende mos

En una esparanza vana  
 cuando sanas falta q'alla  
 co q' quier la pierda la gana  
 q'alla latiente mas sana  
 alla en mudo de ser de la  
 as en penoso amado  
 una zambra lastimosa  
 despo despo porado  
 q'itos hinos se pidiado  
 y en la frente esteta fiera

De sanas no se puede  
 nada momento de reposo  
 y si por caso se siente  
 q'ien de tu bue se colite  
 esda al fin q'iu mas jote  
 q'lo q'uas alcanamos  
 de tus promesas liman  
 as que quida nos enar  
 si pensarle no valen  
 de zuegas y ena

## Interlocutores Senex et Amor Mulierque pulcra forma

SENEX

¡O mundo, dime quién eres,  
 qu'es lo que puedes, qué vales,  
 con qué nos llevas do quieres,  
 siendo el fin de tus plazer  
 principio de nuestros males!  
 ¿Qu'es el cevo con qu'engañas  
 nuestra mudable afición,  
 que con engañosas mañas,  
 al tiempo que tú t'ensañas,  
 dexas preso el corazón?  
 ¿Con qué nos vuelves y tratas,  
 abaxas y favoreces,  
 con qué nos sueltas y atas,  
 con qué nos sanas y matas,  
 nos alegras y entristeces?  
 ¿Qu'es el secreto escondido  
 tras quien todos nos perdemos?

5

10

15

1 La pieza comienza con este monólogo del Viejo, que clama contra el mundo, su mayor enemigo, por las tretas y mañas con que le engaña como hábil cazador. En el *Diálogo* de Cota no existe esta invectiva contra el mundo. Puede entreverse cierta analogía con algún pasaje del lamento de Pleberio en *Celestina*, como ya advirtió M.<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, 1962, págs. 267-268. Compárese: «¡O mundo, mundo! Muchos mucho de ti dixerón, muchos en tus qualidades metieron la mano; a diversas cosas por oídas te compararon; yo por triste experiencia lo contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron...» (*Celestina*, auto XXI).

15 El engaño del mundo tiene efectos contrarios, como ponen de relieve estos versos.

16 *ascondido*: 'escondido', del antiguo *asconder*.

¿Quieres, mundo entristecido,  
que haga ser conocido  
el bien que de ti atendemos? 20  
Es una esperanza vana,  
do jamás falta querella,  
que quien la pierde, la gana,  
y el que la tiene más sana  
está en miedo de perdella. 25  
Es un penoso cuidado,  
una ravia lastimera,  
deseo desesperado  
en los huesos sepultado  
y en la frente escrito fuera. 30  
Do jamás no se consiente  
un momento de reposo  
y, si por caso se siente  
quien de tu bien se contente,  
queda al fin muy más quexoso. 35  
Que lo que más alcançamos  
de tus promesas livianas  
es que quando nos guardamos,  
sin pensarlo nos hallamos  
llenos de rugas y canas. 40  
Éstos son tus benefiçios,  
tus más creçidas merçedes  
con que pagas los serviçios  
de los que a olor de tus viçios  
van a caer en tus redes; 45  
y después que con tus galas  
has preso los que eran sueltos,  
con ligero batir d'alas  
como anguilla te resvalas,

20 *atendemos*: 'esperamos' (Nebrija, *Vocabulario: atender, esperar*).

22 *querella*: 'queja, lamento'.

26 El bien que se espera del mundo no es sino un puro engaño: una esperanza vana, un penoso cuidado, una rabia lastimera, un desesperado deseo.

40 *rugas*: 'arrugas', es la forma regular antigua.

49 *anguilla*: 'anguila', es la forma regular en castellano antiguo. «Los que con facilidad quiebran sus palabras y se quitan dellas con delgadezas y sutile-

y ellos se quedan rebueltos. 50  
Yo hablo como quien sabe  
todas tus faltas y sobras;  
he visto lo qu'en ti cabe  
y, si quieres que te alabe,  
muda condición y obras; 55  
que del bien tan prosperado  
de que me heziste contento,  
tus mudanças m'an dexado  
solamente este cayado  
con que mi vejez sustento. 60

AMOR

SENEX

AMOR

SENEX

AMOR

SENEX

AMOR

SENEX

¿Quién stá en casa?  
¿Quién llama?

¡Abre!

¿Quién eres?

Amor.

¿Qué quieres?

A tu vida y fama.

Va con Dios, que ya tu llama  
no me causa más dolor. 65  
¿No sabes que ha muchos años  
que de ti me hallo lexo?  
Porque tus dulçes engaños

zas son comparados a las anguilas lúbricas y deleznales, que presas se escurren de entre las manos» (*Covarrubias*).

59 *cayado*: objeto caracterizador del Viejo y uno de los escasos accesorios escenográficos de la obra.

62 El Amor llama a la puerta de la casa del Viejo y, en la escenificación de la obra, se oírían unos golpes en la puerta. Es distinta la entrada del Amor en el *Diálogo* de Cota, que lo hace saltando las paredes de la huerta donde se halla la choza del Viejo.

64 *va*: imperativo.

65 El Viejo despidе enseguida al Amor, puesto que hace ya mucho tiempo que éste ha dejado de inquietarle, que no le causa dolor la llama del amor.

66 El mismo sentimiento expresa el Viejo de la obra de Cota, vv. 5-6: «La beldad y la razón / ya de ti m'han libertado».

67 *lexo*: con pérdida de -s, motivada por la rima, aunque es también forma más rara documentada en la lengua antigua (comp. v. 110).

AMOR	me han fecho no menos daños qu'el mundo de quien me quexo.	70
	Desplázeme tu porfia, no consiento tal olvido, que no cabe en cortesía desazer la compañía después qu'es el pan comido.	75
SENEX	Y pues eres bien criado, no sigas villanos modos: ábreme y, después d'entrado, quexa el mal que t'é causado, que justiçia ay para todos.	80
	Conozco tu condiçión; sonme claras tus cautelas; sé que contra tu pasión la justiçia y la razón muchas vezes calan velas.	85
AMOR	No m'engaña el sobreescrito, no tu çiençia, no tu arte, aunque, como los de Egitto, halagas el apetito por hurtar por otra parte.	90
	Sinrazón usas conmigo, trátasme como adversario,	

70 Los engaños de amor le hicieron no menos daños que ahora le hace el mundo.

71 El Amor no se da por vencido y comienza a desplegar su estrategia dialéctica y no consiente su olvido.

75 Aluden estos versos al refrán «El pan comido, la compañía deshecha», que solía decirse de los ingratos y desagradecidos.

85 *calan*: 'pliegan, recogen'.

86 *sobreescrito*: 'el rostro, el aspecto' del Amor.

88 *los de Egitto*: 'los gitanos', que se consideraban procedentes de Egipto; la alusión a ese carácter embaucador la hace también la obra de Cota, vv. 178-180: «tú nos sueles embayr, / tú nos sabes enxerir / como egibcio nuestra vista», y asimismo se encuentra en *Celestina*: «Mucha sospecha me pone el presto conceder de aquella señora y venir tan afina en todo su querer de Celestina, engañando nuestra voluntad con sus palabras dulces y prestas, por hurtar por otra parte, como hazen los de Egitto quando el signo nos catan en la mano» (auto XI).

SENEX	y sabes bien que yo contigo siempre usé cosas de amigo, siendo en mi mano el contrario.	95
	Ya tú llamaste a mi puerta quando estimavas mi gloria; fueite sin tardar abierta, bien lo sabes, si no es muerta con los años la memoria.	100
SENEX	¡No seas desagradecido, pon a tu saña algún freno! Y si estás endurecido, mira que de onbre sabido es seguir consejo ajeno.	105
	Quiero querer lo que quieres, porque des fin a tus quexos, mas, después que dentro fueres, porque conozco quién eres, salúdame desde lexos.	110
SENEX	Que, como tocando Mida convertía en oro luego, así tu mano ençendida quanto toca en esta vida haze convertir en fuego.	115
	Pues si a mí no as de llegar, entra, si entrar te plazze, y sei breve en el hablar,	

112 convertía] convertida NN2

95 Es decir, estando en mi mano, pudiendo haber hecho lo contrario.

107 *quexo*: 'insistencia'; comp. *Libro de buen amor*, 792b: «Por ese quexo vano vos nada non ganades».

110 El Viejo cede, aunque con cautelas, al propósito del Amor de entrar en su casa y le exige que le hable de lejos, distancia que igualmente mide el Viejo del *Diálogo* de Cota, vv. 136-139: «Habla ya, di tus razones, / di tus encondados quexos, / pero dímelos de lexos, / el ayre no m'enfeciones».

111 *Mida*: la mano del Amor (le ha dicho que permanezca lejos, para que no pueda tocarle) convierte en fuego todo lo que toca, de igual modo que la de Midas todo lo transformaba en oro (Ovidio, *Metam.*, XI, 85-193).

118 *sei*: 'sé', forma de imperativo, corriente en el español medieval, aunque ya arcaica en la época de nuestra pieza.

porqu'el mucho dilatar  
es cosa que me desplace. 120

AMOR

Sálvete Dios, buen señor,  
bivas de Néstor los años  
sin saber qué sea dolor;  
publíquese tu loor  
entre los pueblos estraños; 125

los daños de senetud  
y su cansaço te huya,  
tórmete la joventud  
con más perfeta virtud  
que quando más era tuya. 130

SENEX

Falsa cara d'alacrán,  
çierto daño que atormenta,  
ya sé bien cómo se dan  
las zarazas en el pan  
por qu'el gusto no las sienta. 135

Estas bendiciones tantas  
no las quiero, ¿claro hablo?,

122 Néstor] Aestor NN2, ya corregido por Aragone

121 Aquí ha entrado el Amor en la casa del Viejo.

122 *Néstor*: anciano consejero troyano, cuya longevidad fue proverbial, ya que Apolo le concedió vivir tres generaciones.

131 *cara d'alacrán*: el alacrán es símbolo de falsedad porque es de apariencia blanda pero oculta el veneno en su cola; la misma imagen aparece en el *Diálogo* de Cota, vv. 82-85: «Blanda cara de alacrán, / fines fieros y ravisos, / los potajes ponçoñosos / en sabor dulce se dan». Elisa Aragone cita en su edición diversos textos medievales (Andreas Capellanus, fray Íñigo de Mendoza, Diego de San Pedro) donde se compara con el alacrán a la mujer o a la fortuna.

134 *zarazas*: «masa que se hace mezclando vidrio molido, veneno o agujas, y sirve para matar los perros, gatos, ratones u otros animales semejantes» (*Autoridades*); comp. *Libro de buen amor*, 175ab: «Lançó medio pan al perro, que traía en la mano: / dentro ivan las çaraças, varruntólo el alano». En el mismo lugar citado de *Celestina*, donde se mencionaba a «los de Egipto», parece también recordarse este otro pasaje de nuestra pieza: «Cata, madre, que assí se suelen dar las çaraças en pan embueitas, por que no las sienta el gusto» (auto XI). En el *Diálogo* de Cota es un improprio que lanza el Viejo al Amor: «iVe d'al, pan de çaraças! / iVete, carne de señuelo! / iVete, mal cevo de anzuelo!» (vv. 118-120).

porque con ellas encantas,  
como quien con cosas santas  
quiere invocar al diablo. 140

No te cale ronçearme,  
que soy viejo acuchillado,  
que tú querías remoçarme  
para tornar a mancarme:  
el camino traes errado. 145

Porqu'es la pasión tan fiera  
que causas, que quiero más  
bevir en esta manera  
que debaxo tu bandera  
la mejor vida que das. 150

AMOR

Pues que me diste liçencia  
para entrar donde te veo,  
con algo más de paçientia  
e plaga prestarme audientia  
por que sepas mi deseo. 155

Soy venido a consolarte  
por mostrarte mi affiçión,  
no con gana de enojarte,  
mas porque sentí quexarte  
del mundo no sin razón. 160

Y agora, según pareçe,  
sin justa causa movido,  
tu furor se ensoberveçe  
contra quien no lo mereçe  
poniendo el mundo en olvido. 165

Quiero estar contigo a cuenta,  
si te plazerá escucharme.

146 es] om. NN2, restituído ya por Miola 159 mas] ma NN2

141 *cale*: 'conviene', del antiguo *caler*, *incaler*; comp. Juan de Mena, *Labe-rinto de Fortuna*, v. 375: «mas al presente fablar non me cale»; *ronçearme*: 'halagarme engañosamente'.

142 *acuchillado*: 'experimentado, escarmentado'.

144 *mancarme*: 'lisiarme, imposibilitarme, lastimarme'.

150 Sobreentiéndase *bevir*: esto es, 'que vivir, bajo tu bandera, la mejor vida que das'.



SENEX	Desde allá haz que te sienta, que tu aliento m'escalienta tanto que temo abrusarme.	170	piloto que sin más tino lleva do quiere la nave.	200
AMOR	Soy contento, pues te plazze: quiero en todo obedeçerte, pero, si no te desplace, dime qué causa te haze ultrajarme de tal suerte.	175	Es tu pena tanto fuerte que qualquier otra se olvida; atormentas de tal suerte que, siendo quien es la muerte, la hazes tomar por vida.	205
SENEX	¿Quieres que claro lo diga?		Es tu reino una galea do bive tan tristemente quien más servirte desea, que no ay onbre que lo crea, sino el triste que lo siente.	210
AMOR	Dilo sin ningún reçelo.		Allí son los coraçones galeotes de por fuerça; reman con las affiçiones, hiéreslos con las pasiones por poco qu'el remo tuerça.	215
SENEX	No me muestres enemiga por ningún mal que te siga, mostrando tu desconsuelo.	180	Lo que desechan los ojos es lo que la boca gusta; cuitas, mudanças, antojos, sospiros, çelos y enojos son la xarçia desta fusta.	220
AMOR	Estando quedas las manos, poco temo de la lengua.		No hablo como enemigo, no con cautelas y artes; de todo quanto aquí digo tu presençia es buen testigo; si se notan bien tus partes siendo moço, pobre y çiego, ¿qu'es lo que de ti s'espera?	225
SENEX	¡O cárçel de los humanos, ya muestras por dichos llanos no stimar honra ni mengua! Tú te abaxas, tú te enxalças, tú te alteras y te mudas, tú con presunçiones altas piensas encobrir tus faltas y déxaslas más desnudas.	185	El bolar es tu sosiego,	
	Eres un fuego ascondido que las entrañas abraza, eres tan entremetido que sin ser más conoçido, te azes señor de casa.	190		
	Eres sabroso venino, ámago dulce y suave, fiebre, frío de contino,	195		

179 siga] sigua NN2 196 venino] venido NN2

169 *escalienta*: del castellano arcaico *escalentar*, 'calentar'.

170 *abrusarme*: 'quemarme', posiblemente del italiano (*a*)*bruciare* o quizá del catalán *abrusar*; comp. Torres Naharro, *Lamentación II*, 8: «las entrañas abrusadas», y la anotación correspondiente de J. E. Gillet.

200 Desarrollará en los versos siguientes con pormenorizado detalle la sugestiva imagen de la 'nave de amor', tópico muy de época.

206 *galea*: 'galera, embarcación', es la forma regular en castellano antiguo. Situación semejante a la que aluden estos versos es la que describe el famoso *Romance del conde Arnaldos*.

220 *fusta*: 'buque de carga'.

226 «Ciego te pintan, pobre y moço» (*Celestina*, auto XXI).

llamas son de bivo fuego  
 lo que está en tu linjavera. 230  
 De los tuyos más de dos,  
 por colorar tu locura,  
 te pusieron nonbre dios,  
 mas lo çierto es qu'entre nos  
 eres mortal desventura; 235  
 que si fuesses quien te llamas,  
 dexarías de ser quien eres:  
 la leña para tus llamas  
 no serían vidas ni famas  
 de quien sigue tus placeres. 240  
 Así qu'es la conclusión  
 que diré, aunque te enojés,  
 que, pues mata tu pasión,  
 o mudes la condición  
 o del nonbre te despojes. 245  
 ¿Y tan presto as acabado?  
 No ay acabo en tu tormento.  
 ¿Pues?  
 Déxolo de cansado.  
 ¡Después que m'as desonrado,  
 te falta, viejo, el aliento! 250  
 No pienses con tus furores  
 quitarme desta contienda,  
 mas lo que me da dolores:  
 que entre tantos amadores  
 no ay uno que me defienda. 255  
 No ay quien responda. ¿A quién digo?  
 Todos abaxáis las çejas.  
 Sólo Dios me sea testigo,  
 que a quien fuere más mi amigo  
 çerraré más las orejas. 260

AMOR  
 SENEX  
 AMOR  
 SENEX  
 AMOR

230 *linjavera*: 'aljaba, carcaj'.

232 *colorar*: 'encubrir, fingir'.

233 «Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traídos. Cata, ¿qué dios mata los que crio? Tú matas los que te siguen [...] La leña que gasta tu llama son almas y vidas de humanas criaturas [...]» (*Celestina*, auto XXI).

Con lágrimas y gemidos,  
 en vuestras neçessidades  
 suplicáis ser socorridos,  
 mas çierranse los oídos  
 para mis adversidades. 265  
 ¿Quién a de tomar por ti,  
 siendo tirano tan duro?  
 ¡A! ¿Quién? Quantos están aquí.  
 ¿Y en ésos pones a mí?  
 El primero.  
 ¡A! Yo lo dudo. 270  
 No dudarás cuando vieres  
 los bienes que en mí s'ençierran.  
 ¡Ha, ha, ha!  
 Oye, si quieres,  
 y verás que mis placeres  
 vuestros pesares destierran. 275  
 Cata, que a mucho te obligas.  
 ¿Qué dirás, si lo ago çierto?  
 Que, por mucho que me digas,  
 son tus obras enemigas  
 de plazer y de conçierto. 280  
 Ahora escucha, porque veas  
 cómo bives engañado.  
 ¿Engañado? ¡No lo creas!  
 No me turbes, si deseas  
 ser dello çertificado. 285  
 Comiença del alto polo  
 hasta el çentro del infierno,  
 y verás cómo yo solo

SENEX

AMOR

SENEX

AMOR

SENEX

AMOR

SENEX

AMOR

SENEX

AMOR

SENEX

AMOR

SENEX

AMOR

271 dudarás] durás, *haplografía corregida ya por Miola*

268 El Amor parece aludir a los presentes, al público de la obra, que se representaría ante un auditorio privado y reducido, posiblemente en una sala de palacio o de alguna casa particular.

286 A partir de aquí comienza una larga exposición sobre el poder del Amor, que todo lo domina y gobierna: los dioses, las aves, los peces, los animales, el hombre.

a Jove, Pluto y Apolo  
mando, rebuelvo y gobierno. 290  
Déstos, particularmente,  
es mi enemiga contarte.  
Bástete qu'el más potente  
he fecho ser más obediente,  
más por fuerça que por arte. 295  
Las aves libres del çielo  
a mi mando son sujetas,  
los peçes andan en çelo  
y sienten debaxo el yelo  
las llamas de mis saetas. 300  
A los animales torno  
fieros, que con mi çentella  
de mansedumbre los orno;  
es testigo el unicornio,  
qu'él se umilla a la donzella. 305  
Las plantas inanimadas  
tanpoco se me defienden:  
con tal fuerça están ligadas  
que, si no están aparejadas,  
ay algunas que no prenden. 310  
De los onbres y mujeres,  
pues eres tú deste cuento,

290 mando, rebuelvo y gobierno] mando, gobierno y rebuelvo NN2 *Mio-  
la, orden de palabras restablecido por Aragone por ajuste de rima* 308 ligadas] li-  
guadas NN2

296 Semejantes conceptos emplea Cota en su *Didlogo*, vv. 316 y ss., para describir el poder del Amor: «En el aire mis espuelas / fieren a todas las aves, / y en los muy hondos concaves / las reptilias pequeñuelas. / Toda bestia de la tierra / y pescado de la mar / so mi gran poder s'encierra [...] / Algún ave que librar / se quiso de mi conquista [...] / Árbol hay que no da fruto / do no nasce macho y hembra».

304 *unicornio*: la leyenda del fiero unicornio, que sólo podía ser apresado por una doncella, ante cuya belleza se humillaba y rendía, fue muy difundida en la Edad Media por tratados animalísticos y obras enciclopédicas; en *Celestina* se encuentra también referencia a la misma leyenda: «porque sería semejante a los brutos animales, en los quales aún ay algunos piadosos, como se dize del unicornio, que se humilla a qualquiera donzella» (auto IV).

si confensarlo quisieres,  
bien dirás que mis placeres  
sigue quien a sentimiento. 315  
Y tanbién por esperiència  
deves tener conoçido,  
que si alguno a mi potencia  
quiere azer resistencia,  
aquél queda más vencido. 320  
Los que están en reliçión  
y los qu'en el mundo biven,  
de qualquiera condiçión,  
con deseo y afixión  
en mí esperan y a mí sirven. 325  
Así que bien me conviene  
este nonbre 'Dios de amor',  
pues, si el mundo plazer tiene,  
yo lo causo y de mí viene,  
y sin mí todo es dolor. 330  
Si no, dime sin pasiones,  
—ya acabo, no te alborotes—  
¿quién haze las invintiones,  
las músicas y cançiones,  
los donaires y los motes, 335  
las demandas y respuestas  
y las suntuosas salas,  
las personas bien dispuestas,  
las justas y ricas fiestas,  
las bordaduras y galas? 340

331 El mismo dominio del Amor sobre las fiestas y galas cortesanas, que expresan estos versos, se halla en el *Didlogo* de Cota, vv. 239 y ss.: «Yo hago fiestas de sala / y mando vestirse rico, / yo tan bien quiero que vala / el misterio de la gala / quando está en lo pobrezico. / Yo las coplas y cançiones, / yo la música suave, / yo demuestro aquel que sabe / las sotiles invenciones».

333 *invintiones* (invenciones), *motes*, *demandas* y *respuestas*: son distintos géneros de la poesía cancioneril de la época.

333-345 Hay en estos versos una resonancia de los de las *Coplas* de Jorge Manrique, intensificada además por el empleo común de la interrogación retórica.

¿Quién los suaves olores,  
 los perfumes, los azeites?  
 Y ¿quién los dulces sabores,  
 las agradables colores,  
 los delicados afeites? 345  
 ¿Quién las finas alconzillas  
 y las aguas estiladas?  
 ¿Quién las mudas y çerillas?  
 ¿Quién encubre las manzillas  
 en los gestos asentadas? 350  
 Las fuerças de mis efetos  
 los defetos naturales  
 tornan en actos perfetos:  
 hazen de torpes discretos  
 y de avaros liberales; 355  
 los covardes, esforçados,  
 los sobervios, muy umanos,  
 los glotones, temperados,  
 los inetos, provechados  
 y plazibles los tiranos. 360

346 La relación de afeites y cosméticos es muy semejante a la del *Diálogo de Cota*, vv. 271-279: «Yo hallo las argentadas, / yo las mudas y cerillas, / luzentoras, unturillas, / y las aguas estiladas; / yo la líquida estoraque / y el licor de las rasuras, / yo tan bien como se saque / la pequilla, que no taque / las lindas acataduras»; *alconzillas*: colorante purpúreo sacado del palo brasil.

347 *aguas estiladas*: agua de hierbas o flores destiladas, que se empleaba como cosmético (Alfonso Martínez de Toledo, *Corbacho*, II, cap. 3: «Aguas tienen destiladas para estilar el cuero de los pechos e manos a las que se les fazen rugas»).

348 *mudas*: «cierta especie de afeite o untura, que se suelen poner las mugeres en el rostro» (*Autoridades*).

349 *manzillas*: 'manchas, llagas, arrugas'.

351 Este de la transformación ennoblecedora del que ama, junto al de la conciliación de contrarios, eran, como ya advertía Andrés Capellanus (*De amore*, lib. I, cap. IV), los efectos más característicos del poder del amor (pues, de verse Juan del Encina, *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*, vv. 275 y ss.; o *Representación sobre el poder del Amor*, vv. 51 y ss.). También lo encontramos formulado en el *Diálogo de Cota*, vv. 226-234: «Al rudo hago discreto, / al grosero muy polido, / desembuelto al encogido / y al invirtuoso neto. / Al covarde, esforçado, / al escasso, liberal, / bien regido al destemplado, / muy cortés y mesurado / al que no suele ser tal».

En los viejos encogidos  
 resuçito la virtud:  
 tornan linpios y polidos,  
 y en plazeres detenidos  
 les conservo la salud; 365  
 causo provechos sin cuento,  
 que dezirlos sería afrenta.  
 Verdad es, mas el tormento  
 que traspasa el sentimiento,  
 ¿no se escribe en esta cuenta? 370  
 Creo que avías olvidado  
 que hablas con quien t'entiende.  
 ¿No sabes que yo é provado  
 qu'es azívar confitado  
 lo qu'en tu tienda se vende? 375  
 O no alcança mi saber,  
 o tú alabas gloria ajena,  
 pues en la tuya, a mi ver,  
 no ay momento de plazer  
 que no cueste más de pena. 380  
 Nunca mucho costó poco  
 ni jamás lo bueno es caro  
 —mira bien lo que te toco—,  
 qu'es sentença, y no de loco,  
 ser preçiado lo qu'es raro. 385

SEÑEX

AMOR

366 causo] causa NN2

361 Rodrigo Cota, *Diálogo*, vv. 224-225: «y a los viejos meto en juego / y a los muertos resuscito». El poder transformador del Amor en los viejos fue tratado también por la literatura de la época como muestra H. Salvador Martínez, 1989, pág. 148, así como la imposibilidad del amor de viejo (como muestra, Juan del Encina, *Égloga de Cristino y Febea*, vv. 451-460).

374 *confitado*: 'azucarado'; de nuevo es alusión a los efectos contrarios del amor, que proporciona al mismo tiempo amarguras y placeres.

381 Al mismo refrán acude Pármeno para referirse a sus amoríos con Areúsa: «En tanto son las tales tenidas quanto caras son compradas. Tanto valen como cuestan. Nunca mucho costó poco, sino a mí esta señora» (*Celestina*, auto VIII). El refrán sirvió también de mote de una invención que sacó doña Catalina Manrique y que fue glosado por el poeta Pedro de Cartagena, como recoge el *Cancionero general de 1511*, fol. 143v.



	Todas las cosas criadas tienen esta condición: que, fácilmente alcançadas, fácilmente son dexadas sin mirar más lo que son.	390
	De la cosa más conpuesta, si el preço quieres saber, verás conforme respuesta: tanto vale quanto cuesta, sea qualquiera su valer.	395
	Pues, siendo qual es mi gloria, porque no venga en olvido, no es justo que aya memoria el que consigue vitoria del mal por ella çofrido.	400
	¿Has visto los que conbaten? Si veen ganancia al ojo, no temen que los maltraten y corren donde los maten por codicia del despojo.	405
	Daquesta misma manera es quien sigue mi querer, porqu'el fin qu'en mí s'espera es tan dulce que quienquiera a el trabajo por plazer.	410
SENEX	Puede ser que en tantos días ayas mudado costunbre, mas, quando tú me regías, yo sé bien que ser solías una amarga servidunbre.	415

399 consigue] consiguie NN2

386 Rodrigo Cota, *Diálogo*, vv. 442-445: «Razón es muy conocida / que las cosas más amadas / con afán son alcançadas / y trabajo en esta vida».

400 *çofrido*: 'sufrido', con grafía no infrecuente en la época.

402 *al ojo*: 'a la vista, cercanamente'.

AMOR	Hallarás gran differença de lo d'estonçes agora, y verás por esperiència, de gratitud y clementia, mi condición se decora.	420
SENEX	Pues si, como dizes, eres y tus obras son tan fieles, ese arco con que hieres, dime, ¿para qué lo quieres?	425
AMOR	Sólo para los rebeldes.	
SENEX	¿Y a los que leales fueren, qué galardones les dan?	
AMOR	Queridos como querrán serán y, mientras bivieren, no sabrán qué sea pesar.	430
SENEX	En el prometer, sin rienda he visto siempre tu lengua.	
AMOR	¿Quieres desto alguna prenda?	
SENEX	Que al partir de laazienda no reçiba daño y mengua.	435
AMOR	Yo sé bien lo que prometo y sé que podré guardarlo.	
SENEX	¡Mira que ande el juego neto!	
AMOR	Si quieres ser mi sujeto, començarás a provarlo.	440

435 reçiba] reçibas NN2 437 guardarlo] gardarlo NN2

417 *estonçes*: 'entonces', es la forma arcaica del adverbio, que aún pervive en la época.

420 *se decora*: 'se adorna, se hermosea', 'se ennoblece'.

423 *arco*: el arco y las flechas eran los atributos más característicos en la representación del Amor; compárese, por ejemplo, Juan de Mena, *Tratado de amor*: «E pintavan a este Cupido, más verdaderamente llamado ídolo que dios, con dos goldres llenos de frechas e con un arco dorado. E las frechas que traía en el un goldre eran doradas, las del otro plumbias, es a dezir de plomo. E dezían que al que este Dios fería con la frecha dorada sienpre le creşía el deseo de amar, e al que fería con la frecha de plomo más le creşía aborresçer a quien le amase» (Juan de Mena, *Obras completas*, ed. de M. A. Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989, pág. 379).

438 *juego neto*: 'juego limpio'.



AMOR	Dime, ¿agora qué sentiste?	
SENEX	Una llaga dulce y fiera,	500
	pena çierta incorregida,	
	un sabor que al gusto plaze	
	con que salud se olvida,	
	un morir que ha nonbre vida,	
	deseo que me desplaze.	505
	El plazer que agora siento	
AMOR	veesle aquí luego de mano.	
	Bive alegre, está contento:	
	que, si el principio es tormento,	
	medio y fin te será llano.	510
SENEX	Ya te he hecho sacrificio	
	de mi antigua libertad;	
	mi deseo es tu servitio;	
	quanto al dar del beneficio,	
	cúmplase tu voluntat.	515
AMOR	Endereça tu persona,	
	conpón tu cabello y gesto,	
	tus vestiduras adorna,	
	que, aunque joventud no torna,	
	plaze el viejo bien dispuesto.	520

520 plaze el viejo bien dispuesto] plaze el bien el viejo dispuesto NN2, transposición de palabras que entendemos debe corregirse

500 Estos juegos de antítesis y de opósitos dan cuenta de los efectos contrarios que ocasiona el Amor. En términos semejantes lo explica Celestina a Melibea: «Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una delectable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte» (*Celestina*, auto X). Aunque es claro que aquí Rojas sigue a Petrarca («Est enim amor latens ignis, gratum uulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iucundum supplicium, blanda mors»), el sintagma «dulce y fiera», que no se halla en la fuente, refuerza la presencia de nuestro *Diálogo* en la obra de Rojas, que la utiliza también en el auto IX, para referirse a la perplejidad de los apasionados amantes como Calisto: «ni penan ni descansan, ni están contentos ni se quexan, según la perplejidad de aquella dulce y fiera llaga de sus coraçones».

520 Seguramente en este punto el Viejo saldría de escena para ataviarse y presentarse de nuevo ante el Amor.

SENEX	Ya qu'estoy ataviado,	
	dime, ¿qué quieres hazer?	
AMOR	Quiero t'azer namorado	
	y el más bienaventurado	
	que jamás pensaste ser.	525
SENEX	Querria que me mirases	
	todo todo en derredor	
	y, si ay mal, que le emendases.	
AMOR	Si çinquenta años dexases,	
	no podrías estar mejor.	530
	Mas tal es mi propredat	
	que, doquiera que yo llevo,	
	no ay respeto a autoridad,	
	a linaje ni a edad:	
	por eso me pintan çiego.	535
SENEX	Hora, pues, ¿quándo querrás	
	meterme en esta conquista?	
AMOR	Buelve el ojo aquí detrás,	
	que soy çierto que verás	
	cosa jamás por ti vista.	540
	Mas no te mudes ni alteres,	
	qu'es cosa d'onbre indiscreto.	
	Di pues.	
SENEX	Por servir las mujeres:	
AMOR	quando con ella fueres,	
	que te açete por sujeto.	545
	¿Y tú no estarás conmigo?	
	No.	
	¿Por qué?	
	Porque yo quiero	
	que tengas sólo contigo	
	el secreto, buen testigo	
	del amor qu'es verdadero.	550

529 en el ms. estos versos se atribuyen erróneamente a Senex 543 Senex] om. NN2

523 *namorado*: aféresis de *enamorado*.

529 *dexases*: 'te quitases'.

531 *propredat*: 'propiedad', es variante arcaica.

Mas aquí tras esta puerta  
 estaré, donde te sienta,  
 con oreja bien dispuesta.  
 Tú, después d'echa tu oferta,  
 con ser suyo te contenta. 555  
 ¡Oye, oye, antes que vayas!  
 Por evitar desconcierto,  
 cata que, por mal que ayas,  
 nunca muestres que desmayas  
 de ser suyo, bivo y muerto. 560

SENEX

¡O divinal hermosura,  
 ante quien el mundo es feo,  
 imagen cuya pintura  
 pintó Dios a su figura!  
 Yo te veo y no lo creo. 565  
 Tales dos contrarios siento  
 en contemplan tu eçelencia,  
 qu'entre plazer y tormento,  
 detenido el sentimiento,  
 no conozco tu presençia. 570  
 Descanso de mi memoria,  
 de mi cuidado consuelo,  
 de mis plazer es istoria,  
 causa de toda mi gloria,  
 señora de mí en el suelo, 575  
 suplicote, pues mi suerte,  
 por hazer mi pena çierta,  
 puso en ti mi vida y muerte,  
 que tu virtud desconçierte  
 lo qu'en mí más se conçierta. 580

579 desconçierte] desconçierta NN2

561 Casi idénticos son los apóstrofes de Calisto al llegar junto a Melibea:  
 «¡O angélica imagen! ¡O preciosa perla, ante quien el mundo es feo! ¡O mi se-  
 ñora y mi gloria» (*Celestina*, auto XIV).

565 Al tiempo que se ha retirado el Amor, ha debido de aparecer la Mujer  
 hermosa, ante quien proclama su rendimiento el Viejo.

568 El Viejo experimenta enseguida los afectos contrarios del amante.

Consienta tu mereçer,  
 no por ruego conpelida,  
 mas por solo tu valer,  
 que te sirva mi querer  
 mientras durare esta vida. 585  
 Y si me culpas porque  
 en pedir merçed exçedo,  
 razón tienes, bien lo sé,  
 mas tu virtud y mi fe  
 me ponen nuevo denuedo. 590

MULIER

¡O años mal enpleados,  
 o vegez mal conoçida,  
 o pensamientos dañados,  
 o deseos mal hallados,  
 o vergüença bien perdida! 595  
 Vive en seso, viejo en días,  
 que t'espera el çementerio;  
 déxate destas porfias,  
 pues con más razón debñas  
 meterte en un monesterio. 600  
 Mira, mira tu cabeça,  
 qu'es un recuesto nevado.  
 Mírate pieça por pieça  
 y, si el juzgar no entropieça,  
 hallarte as enbalsamado. 605  
 ¿No vees la frente arrugada

591 falta la indicación de personaje en el ms. Miola la retrasa hasta  
 el v. 596, pero resulta más convincente la conjetura de Aragone que la sitúa en este ver-  
 so, pues «il Vecchio, tutt'ora illuso, non rivolgerebbe a se stesso tale apostrofe»  
 596 vive] vivo NN2, que hay que corregir, pues debe interpretarse como una admoni-  
 ción de la Mujer al Viejo 602 qu'es un] pues un NN2

602 recuesto: 'otero, montaña, pequeña elevación del terreno'; comp. Enci-  
 na, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, 2166-2167: «quíerome llegar muy presto / allí  
 tras aquel recuesto...».

604 entropieça: 'tropieza', de la forma arcaica *entropieçar*, evolucionado a su  
 vez del primitivo y etimológico *entrepeçar*.

606 En estas quejas de la vejez hay palabras y conceptos que vemos reite-  
 rados en las que expone *Celestina* a Melibea: «Pero ¿quién te podría contar,



y los ojos a la sombra,  
la mexilla descarnada,  
la nariz luenga, afilada,  
y la boca que me asombra? 610

Y esos dientes carcomidos  
que ya no puedes moverlos,  
con los labrios bien fronzidos  
y los onbros tan salidos,  
¿a quién no espanta en verlos? 615

Y este caduço çimientto,  
do fuerça ninguna mora,  
¿no te trae al pensamiento  
que devieras ser contento  
con tener de vida un ora? 620

¡O viejo desconçertado!  
¿No ves qu'es cosa escusada  
presumir de enamorado,  
pues quando estás más penado  
te viene el dolor de hijada? 625

Torna, torna en tu sentido,  
que cansas ya de viejo,  
y este mal sobrevenido  
podrás poner en olvido  
siguiendo mejor consejo. 630

SENEX

Pues que tu beldad me daña,  
tu piedat, señora, invoco:  
¡çese contra mí tu saña,  
no te muestres tan estraña!

616 y este] y en te NN2 625 viene] viena NN2 627 cansas] canças  
NN2, grafía ceceante

señora, sus daños, sus inconvenientes... aquel *arrugar* de cara, aquel mudar de  
cabellos su primera y fresca color, aquel poco oír, aquel debilitado ver, pues-  
tos *los ojos a la sombra*, aquel hundimiento de *boca*, aquel caer de *dientes...* (Ce-  
lestina, auto IV).

613 *labrios*: 'labios', es la forma antigua y etimológica, mantenida hasta el  
siglo XVI; *fronzidos*: 'arrugados, fruncidos', es también la forma arcaica, deriva-  
da probablemente del francés antiguo *froncir* (Corominas).

622 *escusada*: 'inútil, superflua'.

MULIER 635  
SENEX  
MULIER  
SENEX  
MULIER  
¡Tírate allá, viejo loco!  
¡A! ¿No sabes que soy tuyo?  
Mío no, mas de la tierra.  
Tuyo, digo, y no te huyo.  
Presto verás qu'eres suyo,  
si mi juizio no yerra. 640

¡No toques, viejo, mis paños!  
¡Déxame, qu'estoy nojada!  
Que si estovieses mil años  
quexando siempre tus daños,  
nunca me verías mudada. 645

SENEX  
Yo tengo mi mereçido,  
y es en mí bien enpleado,  
pues, estando ya guarido,  
quise tornar al ruido  
do m'avían descalabrado. 650

Este es pago verdadero  
que suelen aver los tristes,  
sometidos aquel fiero,  
crudo, falso, lisonjero,  
çiego y pobre que aquí vistes. 655  
Aquel que, por engañarme,  
usó tan diversos modos  
que, sin poder remediarme,  
fue forçado sojuzgarme  
como avéis visto aquí todos. 660

Cuyas promesas juradas,  
causa de mi perdimiento,  
muy más presto son mudadas  
que las hojas meneadas

635 *tírate*: 'vete, aparta, quítate'.

637 La Mujer insiste en la lección moral de la meditación en la muerte  
como disuasoria de los apetitos de amor.

642 *nojada*: 'enojada', por aféresis.

646 La Mujer ha desaparecido y queda solo en escena el Viejo meditando.

648 *guarido*: 'curado, salvado'.

quando corre rezio viento. 665  
 Bien estava en mi sentir  
 quando no quería abrir,  
 aunque viejo, porfiado;  
 mas, ¿quién puede resistir  
 al furor de aquel malvado 670  
 que, conpuesto en falso afeito,  
 no entra sin embaraço?  
 Y así cunde su deleite  
 que, como mancha de azeite,  
 no sale sin el pedaço. 675  
 Y pues vedes cómo abrasa,  
 huid de su compañía,  
 que, una vez entra en casa,  
 no se amortigua su brasa  
 hasta dexalla vazía. 680  
 Huid sus çiertos enojos,  
 apartaos de sus desdenes,  
 pues delante vuestros ojos  
 avéis visto los abrojos  
 que se cojen con sus bienes. 685  
 Castigá en cabeça ajena,  
 pues mi tormento os amuestra  
 a salir desta cadena  
 y, si n'os duele mi pena,  
 esperá y veréis la vuestra. 690

#### VILLANCICO

*Quien de amor más se confía  
 menos tenga d'esperança,  
 pues su fe toda es mudança.*

665 Imagen de las hojas movidas por el viento, símbolo de la inconstancia, ligereza y versatilidad.

671 *compuesto*: 'ataviado, engalanado'.

686 *castigá*: 'castigad', con pérdida de la desinencia -d del imperativo, frecuente en la lengua antigua.

No deven ser estimadas  
 sus promesas infinitas, 695  
 que en el agua son escritas  
 y con el viento selladas;  
 fácilmente son tratadas  
 y el bivir queda en balança.  
 Es su gloria más entera 700  
 engañar nuestro apetito  
 y, so falso sobrescrito,  
 ponen pena verdadera,  
 porqu'es neçessario muera  
 quien de su fe más alcança. 705  
 Su engañosa condiçión  
 en ausençia da denuedo  
 y en presençia pone miedo  
 porque cresca la pasión;  
 su más çierto galardón 710  
 es perder la confiança.  
 Muy mayor es el cuidado  
 qu'el plazer que da su gloria,  
 pues descansa la memoria  
 quando piensa en el pasado,  
 como quien de mar turbado 715  
 se siente puesto en balança.  
 Pues vemos cómo ofende  
 su gloria quando es más llena,  
 huyamos desta serena 720  
 que con el canto nos prende;  
 cuyo engaño, si se ençiende,  
 poco a poco ha tal pujança  
 que nos trae en malandança,  
 pues su fe toda es mudança. 725

708 *presençia*] *presencia NN2*

720 *serena*: aparece también en *Celestina*, auto XI: «el canto de la serena engaña los simples marineros con su dulçor». La imagen de la sirena como símbolo del engaño es frecuente en la poesía del siglo xv (Mena, Carvajal, Santillana).

*Coplas de Puertocarrero*\*

---

\* Las ha transmitido el *Cancionero general de 1511* [CG11], fols. 160v-163v, y el *Cancionero de Londres* (o de Rennert) [LB1], fols. 19v-24r. Ambos presentan un texto bastante deturpado, seguramente con lagunas y omisiones, lo que hace que algunos pasajes resulten difícilmente inteligibles. El *Cancionero de Londres* ofrece un texto algo diferente, con algunas variantes significativas, pero sobre todo con frecuente transposición de estrofas y grupos de estrofas. Para la edición, sigo el texto superior del *Cancionero general*, que corrijo en los errores evidentes. Aunque se trata de un texto dialogado, en el *Cancionero* apenas se señala la intervención de personajes: sólo en las tres primeras estrofas se utiliza ocasionalmente y dentro del verso la inicial del personaje correspondiente: *p.*, *e.*, *x.* Desarrollo tales abreviaturas y distribuyo el parlamento de los personajes marcando sus respectivas intervenciones. No tengo en cuenta la edición «crítica» de Manuel Moreno, 2000b, págs. 9-53, que incomprensiblemente basa el texto en LB1 y no aporta nada nuevo, ya que en nuestra edición de 1997 ya habíamos colacionado sus variantes con las de CG11.

*Coplas que hizo Puerto Carrero porque, passando un día por una calle donde su dama estava con una compañera suya, y también tercera dél, que se llamava Xerez, las quales él no avía visto, fue llamado por su señora y començaron a hablar los dos, y algunas vezes ella burlando dél y desfraçéndole, y buelve la habla a su compañera, donde él toma argumento para hazer este diálogo, en que se introduze Puerto Carrero, [X]erez, Ella, que es su señora, y Lope Osorio\*, hermano de la señora. Y comiença Ella desta manera.*

ELLA	¡Puertocarrero!
PUERTO CARRERO	¡Señora!
ELLA	¿Dónde vais?
PUERTO CARRERO	No sé do voy ni do vengo ni do estoy, ni sé de mi parte agora.

---

\* *Lope Osorio*: este personaje sólo es mencionado en la exclamación del verso 637. Teniendo en cuenta que tampoco lo menciona la rúbrica inicial de *LB1*, no parece que formara parte del elenco de personajes de la obra, sino que el copista de *CG11* lo ha considerado como tal y hasta lo ha hecho hermano de la protagonista, inducido por el v. 637. Distintos miembros de la familia Osorio son destinatarios de los poemas de Puertocarrero en *CG11* y un Lope Osorio, que tiene una hermana Beatriz, es hijo del segundo marqués de Astorga (R. Boase, 1998).

(*Rúbrica inicial*;) De Puerto Carrero. Este cavallero servía por amores una señora, solo por ser favorecido della y no por más, y creciéndole la pasión, pedía remedio. Ella, viendo que su fin se endereçava a destruir su onra, comunicólo con otra señora, su amiga; y un día, entrando este cavallero en un patio, estando ella en unos corredores, començóle ella a dezir y él a responder, y la tercera a entervenir entre ellos, y así comiença la obra donde dize ella *LB1* 3 estoy] stoy *CG11*



ELLA	Nunca yo menos os vi.	5
PUERTO CARRERO	Verdad es, mas la culpa vuestra es: que, después que os conocí, nunca m'acuerdo de mí.	
ELLA	Quien de sí no tiene acuerdo	10
PUERTO CARRERO	¿de quién se puede acordar? De vos, que n'os olvidar acuerda mi desacuerdo. De mí bivo descuidado y quiera Dios	15
	que la memoria de vos me ponga en tanto cuidado que biva desacordado.	

*Dize Ella a la compañera:*

ELLA	Hermana, ¿vos no le oís?	
XEREZ	Sí, señora.	
ELLA	¿Qué os paresce?	20
XEREZ	Que a su cuenta no merescé los males que le dezís.	
ELLA	¡O, callá, que m'enojáis! No es despecho qu'en descuento de lo hecho	25
	diga más.	

8 que después] pues después *LB1* 9 m'acuerdo] m'acorde *LB1* 12 que n'os olvidar] que no es de olvidar *LB1* 15 quiera] quiere *LB1* 18+ (*Rúbrica*;) Aquí habla la señora con la tercera y dize *LB1* 19 hermana, ¿vos no le oís?] vos hermana no le oys *LB1* 20 qué] pues que *LB1* 21 no merece] no os mereçe *LB1* 26 diga más] digays mal *LB1*

8 *después que*: 'desde que'.

10 *acuerdo*: jugando con el doble sentido de 'juicio, conocimiento' y 'reuerdo, memoria'.

18 *desacordado*: también con varios sentidos: 'olvidado' (se contrapondría, en una suerte de retruécano, a *memoria*), 'sin juicio', 'desacorde, destemplado'.

22 *los males*: 'los reproches'.

XEREZ	¡Donosa estáis!	
	¿Y desso os maravilláis?	
ELLA	Péname ver cuál estáis.	
XEREZ	Y a mí lo que vos hazéis.	30
	A quien tanto mal queréis, veamos, ¿por qué le habláis?	
ELLA	Poco lleváis desta tienda, ni él m'entiende, porque quien seguro prende, hasta tomar dél emienda,	35
	trabajo que no m'entienda.	
XEREZ	¿Queréis ver si os aprovecha?	
	Llmalde, ved si verná.	
ELLA	No, sino vos le llamá porque suba sin sospecha.	40
XEREZ	Mejor es que le dexéis, qu'es pecado. Harto está desventurado, baste el mal que le hazéis sin que le desesperéis.	45
ELLA	N'os turbe velle turbado, c'aunqu'en las muestras padece, no es él mas el que paresce, que yo siento su cuidado.	

27 y desso] sy desto *LB1* 31 veamos] dezid *LB1* 35 dél] *om. LB1* 38 ved si verná] a ver sy vendrá *LB1* 41 dexéis] dexes *LB1* 47 c'aunqu'en] que aunque en *LB1* 48 no es él más] no es el mal *LB1*

26 *donosa*: 'graciosa, ocurrente', aquí dicho con ironía.

32 *tienda*: 'negocio'; es decir, 'poco entendéis de este negocio'.

34 *seguro*: 'licencia, permiso'.

35 *emienda*: 'recompensa, provecho', como en v. 172.

36 *trabajo*: 'me esfuerzo, intento'.

38 *llamalde*: 'llamadle', por metátesis de la desinencia del imperativo y la consonante del pronombre enclítico; *verná*: 'vendrá', forma arcaica en la formación del futuro.

39 *llamá*: 'llamad', con pérdida de la desinencia -d del imperativo, frecuente en el español clásico.

46 *velle*: 'verle', por asimilación de la -r a la l- del pronombre enclítico, fenómeno no muy frecuente en la Edad Media, pero progresivamente de moda en el siglo XVI (Menéndez Pidal, 1966, pág. 283).

47 *en las muestras*: 'en las apariencias'.

XEREZ	Bien, que no vasse a morir.	50
ELLA	Yo os digo, escondeos, vell'es comigo; hazelle acá subir si avéis gana de reír.	
XEREZ	¿En venir está pensando?	55
ELLA	No verná si os entendió. Tan aina lo llame yo como verná trompizando.	
XEREZ	¿Queréis apostar que no?	
ELLA	¿Que va que sí?	60
XEREZ	Mas n'os ha de ver aquí. ¡Cómo! ¿Estorvaros he yo?	
	Llamalde, que ya me vo.	
ELLA	¿Acordáis de responderme?	
PUERTO CARRERO	No sé qué acuerde de mí, pues acordar que os serví acuerda el desgradescerme. Pues con tristeza acordada me mataís...	65
ELLA	Acabá, dezi dó vais.	70
	(¡Qué respuesta tan penada!)	
PUERTO CARRERO	Triste, voyme a mi posada.	
ELLA	Acordaos, quando bolváis, c'avéis de sobir acá.	

51 yo os digo] ya nos digo *LB1* 53 hazelle] y hazelle *LB1* 54 si avéis] si aves *LB1* 57 tan aina lo] tan presto le *LB1* 61 mas n'os ha de ver aquí] mas no a de venir aquí *LB1* 67 acuerda el desgradescerme] acuerde desgradeçerme *LB1* 74 c'avéis] que aveys *LB1*

52 *vell'es*: 'verle heis', 'le veréis'.

57 *aina*: 'pronto, de prisa'.

64 La dama vuelve a llamar a Puertocarrero, y se reinicia el juego poético en torno a la repetición y la polisemia de *acordar* y sus derivados.

71 Estas palabras constituyen un «aparte» en el parlamento del personaje ELLA; como tal aparte, lo transcribimos entre paréntesis.

PUERTO CARRERO	Yo me doy por buelto ya; por esso, ved qué mandáis.	75
ELLA	No son cosas para en plaça.	
PUERTO CARRERO	Subiré si manda vuestra mercé, aunque avía d'ir a çaça.	
ELLA	Subí, ¿quién os embaraça?	80

*Habla Ella a su compañera  
diziéndole que le verá desde suba, y dize:*

ELLA	Ora le veréis venirse passeando y requebrarse, velle eis sin pena quexarse y con quexas despedirse. Velle eis mil vezes partirse sin que parta, velle eis que nunca se aparta de la muerte sin morirse: veréis que no es de sufrirse.	85
		90

75 buelto] buelta *CG11* 79 sobire si vuestra merced manda (*en un solo verso*) *LB1* 80 avía d'ir] tengo de yr *LB1* 81+ (*Rúbrica*:) Habla la señora con la tercera diziendo *LB1* 82 veréis] veres *LB1* 83 requebrarse] requebrandose *LB1* 84 velle eis] velle es *LB1* 86 velle eis] velle es *LB1* 88 eis] veres que *LB1* 90 veréis que no es de sufrirse] veres lo que no puede sofrirse *LB1*

75 Ante la invitación expresa de la dama, Puertocarrero se da por regresado ya.

77 *no son cosas para en plaça*: 'no son cosas para tratar en la calle o en la plaza; es expresión muy parecida a la que se emplea en el *Libro de buen amor* (653 y ss.) cuando el Arcipreste ve venir a doña Endrina por la plaza y advierte cauto que «tal lugar non era para fablar en amores», que «fablar con muger en plaça es cosa muy descobierta».

80 Puertocarrero es aficionado a la caza, como tantos amadores cortesanos, entre los que se cuenta el propio Calisto de *Celestina*.

81 *os embaraça*: 'os detiene, os lo impide'.

83 *requebrar*: 'galantear, cortejar, decir requiebros'.

85 En estos versos describe muy bien la dama el carácter y el comportamiento contradictorio del amante cortés que es Puertocarrero: se queja sin estar apenado, se despide con quejas, dirá mil veces que se marcha sin que lo haga, continuamente asegurará que está muriendo sin que por ello muera, etc.

90 *no es de sufrirse*: 'no se puede soportar'.

## -27-

95

105

110

110

110

115

120

125

130

135

243

243

243

243

ELLA Será mejor que busquéis  
fin a comienço tan largo  
dond'el medio es tan amargo,  
que n'os arrepentiréis  
de huir por mi consejo 140  
vuestra gana;  
y la ida sea temprana  
porque n'os huya el conejo:  
acordaos qu'es refrán viejo.  
PUERTO CARRERO ¿Y esso es nuevo para mí, 145  
sin qu'esse refrán viniera?  
Lo que sirviendo s'espera,  
días ha que lo entendí.  
Pero quien os conosciere  
no podrá 150  
huiros ni lo querrá,  
porque sin vos quien biviere  
mientras más bive más muere.  
ELLA Sabés ora cuánto os va,  
entendida es vuestra cuenta, 155  
pero la mayor afrenta  
sé qu'en mi bevir está.  
PUERTO CARRERO Y en la muerte está el reposo,  
aunque s'esconde.  
ELLA (¡Qué digo y qué me responde!) 160  
Íos, que sois enojoso.  
PUERTO CARRERO Ni sé, ni quiero, ni oso.  
ELLA ¡Mirá cómo s'arrepiente!  
PUERTO CARRERO No tengo otra cosa buena 165  
sino que, si sufro pena,  
de mi grado se consiente.

136 busquéis] busques *LB1* 139 arrepentiréis] arrepentires *LB1* 141 vuestra] de vuestra *LB1* 144 acordaos qu'es] acorda que es *LB1* 149-153 *faltan estos versos en LB1* 154 ora] om. *LB1* 156-160 *faltan estos versos en LB1*

144 Alude al refrán: «Después de ido el conejo, tomamos el consejo».

153 *mientras*: 'mientras', es la forma arcaica y habitual en el castellano medieval.

156 *afrenta*: 'amonestación, requerimiento'.

ELLA Pues quitá el pie del escala  
y bolveos  
sin buscar otros rodeos;  
si no, assí Dios me vala, 170  
c'avréis d'ir enoramala.  
PUERTO CARRERO Mejor emienda pedís  
que verme con tan ruin vida  
sin tenerla merescida.  
ELLA ¿Y vos por qué la sofrís? 175  
PUERTO CARRERO Porque resulta más gloria,  
en mi pasión,  
que meresce el afición;  
y con esta tal memoria  
mi dolor es mi victoria. 180  
ELLA Bien hazéis el requereado,  
desdeñado y mal querido:  
do no fuerdes conosciado,  
serés mejor empleado.  
PUERTO CARRERO Fin ha hecho mi esperança. 185  
ELLA ¿Y qué os la quita?  
PUERTO CARRERO Vuestra beldad infinita;  
mi dicha, que no os alcança,  
causa en mí desconfiança.  
ELLA ¡Catá que donoso estáis! 190  
¿El mundo acabasse en mí?

167-180 *faltan estos versos en LB1* 181 hazéis] hazes *LB1* 182 desdeñado] desdeñado *CG11* // mal querido] mal queriendo *LB1* 183 fuerdes] fuerdes (*hipermétrico*) *CG11 LB1* 186 qué os] quien os *LB1* 187 beldad] bondad *LB1* 188 mi dicha que no os] o mi dicha nos *LB1* 189 causa en mí] a causa mi *LB1*

170 *vala*: 'valga', es la forma antigua, todavía utilizada en la época.

180 *gloria, memoria, victoria* son vocablos muy usados en la poesía cancioneril, seguramente polisémicos; comp., por ejemplo, Juan de Mena: «De bivar sin desear / quantas vezes he memoria, / mi dolor m'es mayor gloria / que la vida sin amar».

181 Es decir, 'bien hacéis el galanteo fingiendo que sois desdeñado y mal querido'.

183 *fuerdes*: 'fuereis'.

190 *catá*: 'considerad, advertid, mirad'.





PUERTO CARRERO	¡Señora, no, plega Dios, antes me acaben a mí! Soy de buen conocimiento.	
ELLA	Así os quemén como vuestros miedos temen, memoria del mal que siento ni os passa por pensamiento.	250
PUERTO CARRERO	En más congoxas me veo, que dubdáis mi pena fuerte, que de recibir la muerte, pues la pide mi desseo. ¿Quién sostiene tanto daño? ¿Cómo quién?	255
ELLA		
PUERTO CARRERO	Vos, señora, porque el bien de miraros muy extraño sufre el mal de todo el año.	260
ELLA	Íos d'ái, no me enojéis. ¿Dónde os vino atrevimiento?	
PUERTO CARRERO	De mi triste pensamiento, del mal que vos me hazéis, qu'él da causa que se os diga...	265
ELLA	¡Callad ya!	
PUERTO CARRERO	No sé cómo lo hará quien quexando su fatiga os halla más enemiga. Pues vuestra merced s'enoja, quiero que tengáis derecho haziend'os algún despecho.	270
ELLA	¡Guardá allá! ¿Qué se os antoja?	

246 no plega] nunca plega LB1 248-252 faltan estos versos en LB1 253-261  
falta esta estrofa en LB1 253-297 estas cuatro estrofas las desplaza LB1 a continua-  
ción del v. 441 y aquí, en su lugar, coloca otras siete distintas, que corresponden a los  
versos 406-414, 487-495, 496-499 y 505-508, 550-558, 559-567, 415-423  
y 424-432 de nuestro texto 262 enojéis] enojos LB1 272 derecho] razón LB1

254 *que*: con valor concesivo, 'aunque'; *fuerte*: 'grave, excesiva'.

269 *fatiga*: 'dolor, afán, angustia'.

PUERTO CARRERO	Veros, vuestra gentileza. Y quanto os veo todo lo pide el desseo; mas, do ay tanta crueza, lo mejor es más tristeza.	275
ELLA	Estad, noramala, quedo.	280
PUERTO CARRERO	No quiero, ni quiera Dios.	
ELLA	¿Que tan poco tengo en vos?	
PUERTO CARRERO	Mas de ser mucho no puedo.	
ELLA	¿Mucho llamáis enojarme?	
PUERTO CARRERO	No querría, mas mi forçosa porfia busca, para más penarme, maneras de consolarme.	285
ELLA	Bien hazéis a costa agra.	
PUERTO CARRERO	¿Yo, señora, en qué os ofendo?	290
ELLA	Ea, no vamos riñendo.	
PUERTO CARRERO	¿Qué más puede ser mi pena? No sé qué más mal hagáis.	
ELLA	¿Qué os he hecho?	
PUERTO CARRERO	Tanto mal que de derecho merezco, aunque no queráis, que mi gloria consintáis. ¿Cómo? ¿Pensáis que os entiendo? Mejor me perdone Dios.	295
ELLA		
PUERTO CARRERO	Él me dé gracia con vos.	300
ELLA	¡Ihesú, de vos me definiendo!	
PUERTO CARRERO	Yo no de vos, mas de mí.	

276 quanto] quando LB1 278 do] donde LB1 280 noramala] malora  
LB1 284-288 faltan estos versos en LB1 289 hazéis] hazes LB1 293 mas  
mal] mas me LB1

278 *crueza*: 'crueldad, rigor'.

280 *noramala*: 'en hora mala', por aféresis de *e-* y contracción de la prepo-  
sición con la palabra siguiente, expresión corriente en la lengua medieval y clá-  
sica; *quedo*: 'quieto, tranquilo, apacible'.

291 *vamos*: por 'vayamos', es forma arcaica del subjuntivo; es decir, 'no va-  
yamos, no sigamos riñendo'.

293 *hagáis*: 'podáis hacerme'.

ELLA De vos ¿por qué?  
 PUERTO CARRERO Bien dezís, porque busqué,  
 viendo que no os merescí, 305  
 vida con que fenescí.  
 ELLA Fenescido y requereado  
 no caben en un sugeto,  
 aunque os tengo por discreto.  
 PUERTO CARRERO Téngome por desdichado. 310  
 Mas quien pone su cuidado  
 do se olvida,  
 aún más pierde que la vida,  
 pues está predestinado  
 a bevir desesperado. 315  
 ELLA Eso más fue d'estudiante  
 que de discreto en amores.  
 Trocá el estudio a primores,  
 pues presumís de constante.  
 PUERTO CARRERO Aprendí, mala ventura, 320  
 en vuestra escuela,  
 do mi saber se desvela  
 y quanto bien me procura  
 mi gloria, es mi desventura.  
 Este es el estudio mío, 325  
 con mil passiones estrañas;  
 allí quemo mis entrañas  
 y a la fin me desconfío  
 de la dicha y mi porfia,  
 y de la ciencia, 330  
 pues no hallo diferencia,  
 sirviénd'os, de mejoría,  
 antes peor cada día.

309 tengo] tenes *LB1* 315 bevir] bivar *LB1* 317 que de] que no de *LB1*  
 318 trocá el estudio] trocad estudio *LB1* 319 pues presumís] si presumo  
*LB1* 323 y quanto bien me] y con quanto bien *LB1* 327 mis] las *LB1*  
 328 y a la] y al *LB1*

318 Es decir, 'cambiad el estudio en destreza, en habilidad (del amante experimentado)'.

Pues he dicho mi tormento,  
 mis cuitas y dessearos, 335  
 no quiero más enojaros.  
 ELLA Más os va que juramento.  
 PUERTO CARRERO ¿Dezís que no me quexe?  
 ELLA Adivinar...,  
 o que no tenéis que quejar. 340  
 PUERTO CARRERO Presto mi vida me dexe  
 porque tanto mal se alexe.  
 ¡O, quién no fuera nascido,  
 pues manifesto parece  
 lo que mi bevir padesce, 345  
 lo qu'espera lo sofrido!  
 Aun bien no quitan la nema,  
 comparado  
 al dolor apassionado  
 do mi fe se abrasa y quema, 350  
 iy dezís que acabe el tema!  
 Mirá cuánto sobrepuja  
 al que he dicho mi dolor,  
 que de muy luenga lavor  
 fue el enfilar del aguja. 355  
 Es vihuela que tempré,  
 fue el tentar  
 sin tañer y sin cantar;  
 fue justa que concerté,  
 do a mala bes m'ensayé. 360  
 Missa en pontifical fue,  
 mi triste comparación,

338 me quexe] se quexe *CG11* 338-342 *faltan estos versos en LB1* 346 lo]  
 y lo *LB1* 347-351 *faltan estos versos en LB1* 352 mira] mirad *LB1* 355 enfi-  
 lar] enhilar *LB1* 356 es] de *LB1* 359 concerté] comence *LB1* 360 a] om. *LB1*

347 *nema*: 'el hilo y sello con que se cerraban las cartas'.

351 *tema*: 'obsesión, porfia, obstinación'.

355 *enfilar*: 'enhilar, enebrar'.

360 *a mala bes*: 'rara vez, pocas veces'.

361 *en pontifical*: de ceremonial solemne.

	y paro en la confissión, no porque faltó la fe. Mi pena, Dios es testigo, y mi razón, mas vuestra disposición, contraria el bien que consigo, vierte todo quanto digo.	365
	Causa de vida penada es esta gloria de veros, pues no puedo hazer creeros las quexas de mi embaxada. Y aún no hize la levada de lo qu'es, y vos, dama descortés, sin ser la salva acabada, dais la mesa por alçada.	370
ELLA	Dexad las comparaciones y quexad lo que sentís, porque quanto me dezís todo passa entre renglones. Tomáis unas conclusiones de penar; de no saberos quexar o de falta de passiones, os fallescen las razones.	375
	Lo que siento es lo que veis, tal es que de amos m'espanto: de mí, como sufro tanto; de vos, de quanto hazéis.	380
PUERTO CARRERO		385
		390

364 faltó] me faltó *LB1* 365 mi pena dios es testigo] de mi pena no ay testigo *LB1* 366 mi razón] ni razo *LB1* 370-378 *faltan estos versos en LB1* 382 todo passa] todo viene *LB1* 385 de no] y no *LB1* 386 o de falta de passiones] o de faltaros passiones *LB1*

374 *levada*: 'saludo, recado, mensaje'.

377 *salva*: 'prueba que se hacía de la comida para asegurarse de que no estaba envenenada'.

382 *passa entre renglones*: 'queda olvidado'.

389 *amos*: 'ambos', es la forma propia del castellano antiguo.

	Sin vos siéntome morir y, presente, no ay lugar que me contente ni manera de bevir: juzgad qué devo sentir.	395
	Sufro el desseo de veros y en veros desseo oíros, y en oíros conosceros, donde m'es fuerça serviros. Serviros cresce el desseo, y el dessear me haze desesperar de la gloria que posseo quando cabe vos me veo.	400
	Más sufro de lo que digo, qu'el amor es sospechoso; desta causa soy celoso por serme más enemigo, no de vuestra condición, mas de mí: tan sin ventura nascí y vos con tal perfección qu'está cierta la passión.	405
ELLA	¿Vos habláis?	
PUERTO CARRERO	No, ni quisiera.	415
ELLA	¿Mas de veras dezís algo?	

392 siéntome morir] siento mi morir *LB1* 393 y presente] y al presente *LB1* 398 y en veros desseo oíros] y en viendos de oyros *LB1* 399 *falta este verso en LB1* 401 serviros] syrvriendos *LB1* 402 y el dessear] y con el desear *LB1* 403 me haze] hazesme *LB1* 405 cabe vos] cabo vos *LB1* 406-432 *LB1* *desplaza estas tres estrofas (la primera la había adelantado al v. 247 y las otras dos cuatro estrofas más abajo) y aquí, en su lugar, coloca otras tres, que corresponden a los versos 514-522, 523-526 y 532-535, y 538-545 y 549 412 tan sin] que sin LB1*

405 El encadenamiento de palabras y conceptos es un juego retórico habitual en la poesía de cancioneros que, como aquí, presta al discurso un cierto tono patético y fatalista.



PUERTO CARRERO No, ni sé si entro ni salgo,  
si'stó dentro, si'stó fuera.  
Ni sé si pruebe a sallirme  
o si estaré, 420  
ni pienso lo que haré,  
ni bien oso despedirme,  
ni'stó ni quiero partirme.  
Y pues que yo no m'entiendo,  
no es mucho que no m'entiendan 425  
ni que mis males me ofendan,  
pues los busco y los enciendo.  
¿Dónde se cosió esse guante?  
ELLA ¡Qué deslases!  
¿Vienen ya los disparates? 430  
Pues yo's do fe que m'espante  
si m'echáis el pie delante.  
PUERTO CARRERO Toda esta seda se ahaja,  
no porfie vuestra mercé  
que a media rienda os terné 435  
los arfiles de ventaja.  
ELLA ¿Ya cúyo será aquel mote?  
PUERTO CARRERO ¿No queréis?  
Pues yo's doy fe si perdéis  
que me paguéis ell escote 440  
de traerme al estricote.

417 no] *om.* LB1 420 o si] ni si LB1 423 ni'stó ni] ni se ni LB1  
428 dónde] ado LB1 431 do] doy LB1 436 arfilez] alfiles LB1 437 ya]  
*om.* LB1 441 LB1 transpone aquí las cuatro estrofas que corresponden a los vv. 262-297  
de nuestro texto

417 También son propias de la retórica cancioneril estas combinaciones  
antitéticas y de opuestos, conformes a la confusión y el estado de ánimo con-  
tradictorio que vive el amante.

429 *deslases*: ya con el sentido de 'despropósitos, disparates'.  
432 Esto es, 'si os adelantáis, si os acercáis más'.  
433 *ahaja*: de *ahajar*, 'ajar, deslucir, deslustrar'.  
436 *arfiles*: variante por disimilación de *alfiles*, piezas del juego de ajedrez;  
es decir, 'en el juego os cederé los alfiles de ventaja'.  
437 *cúyo*: uso arcaico del relativo sin antecedente y predicativo de *ser*.  
441 *al estricote*: 'de mala manera', 'a golpes'.

ELLA ¿No miráis que tarde haze?  
PUERTO CARRERO Para mí no ay nada bueno:  
ni muero con lo que peno  
ni el plazer me satisfaze. 445  
ELLA Dezí, señora Xerez,  
¿mi dechado,  
dexástesle en el estrado?  
Miefé, si juzgáis belmez,  
mate quedáis desta vez. 450  
Según os fue deste trance,  
callar os fuera mejor:  
presumís de jugador  
y sois mate al primer lançe.  
PUERTO CARRERO Cien mil escusas daré 455  
y la más cierta  
es veros, que desconcierta  
quantos juegos concerté,  
y assí está en xaque la fe.  
ELLA No podéis salir de xaque. 460  
PUERTO CARRERO Ni lo pido ni lo quiero,  
pido la muerte, qu'espero  
que de tal vida me saque.  
Pues la pena de huiros  
está cierta, 465

448 dexástesle] dexastelo LB1 449 miefé si juzgáis] mi fe sigays LB1  
456 la] las LB1 457-459 LB1 altera el orden de estos versos: quantas cosas  
conçerte / y asi esta en xaque la fe / de veros que me desconçierta 464 pues  
la pena de huiros] mas la causa del serviros LB1 465 está cierta] no esta  
muerta LB1

446 La dama interrumpe la conversación con Puertocarrero y se dirige aho-  
ra a su compañera Jerez, buscando algo por la sala.

447 *dechado*: 'lienzo para aprender a hacer labor'.

449 *belmez*: 'armadura, coraza' en castellano arcaico; se documentan tam-  
bién *tener belmez*, 'tener piedad', y *llevar de belmez*, 'matar, rematar a alguien (en-  
seguida y con cierta piedad)'.

450 *mate*: 'muerto, vencido'; es el nombre de la última y definitiva jugada  
del ajedrez.

460 *sallir*: 'salir', es variante antigua conservada hasta el siglo xvi.

la razón, qu'es encubierta  
del desseo y mis sospiros,  
ésta me obliga a serviros.  
Esta dio lugar al fuego  
que s'enprendió del querer, 470  
donde se quemó el plazer  
con las pieças deste juego.  
Mas vo penado y contento,  
que la fama  
d'aver sido mate dama 475  
y vuestro merescimiento  
quitan la pena que siento.  
No se aparta, mas ufana  
queda, pues de vos se ofresce;  
es tristeza y no entristece, 480  
dolor sufrido de gana.  
Es un bevir congoxoso  
sin congoxa,  
porque la ocasión afloxa  
el nudo más peligroso, 485  
y assí la pena es reposo.  
¿Vos venís en vuestro seso?  
Tornad en vos: ¿dónde estáis?  
¿no miráis con quién habláis?  
PUERTO CARRERO Miro que me tenéis preso 490  
con prisiones que soltarme  
es la cadena  
y estar fuera desta pena,

ELLA

PUERTO CARRERO

466 la razón qu'es encubierta] y la razón que es cubierta *LB1* 467 del desseo y mis sospiros] de si y de sus sospiros *LB1* 470 enprendió] prendio *LB1* 472 con las pieças deste juego] con las mas pieças del juego *LB1* 475 dama] y dama *LB1* 484 porque la ocasión] donde la pasion *LB1* 485 el nudo más] el ñudo es mas *LB1* 486 y assí la pena] y ansi la muerte *LB1* (*Rúbrica:*) Aquí finge el cavallero que se va la señora y buelto dize *LB1* 487-508 *estos versos los había adelantado LB1 a continuación del v. 248 (junto con vv. 406-414)*

475 Es decir, el haber sido dado mate por la dama.

486 Son estos los efectos contrarios que causa la pena de amores.

492 La 'cadena', la 'prisión' de amores es otro de los tópicos ilustres de esta retórica de la poesía de cancioneros.

ELLA

PUERTO CARRERO

ELLA

PUERTO CARRERO

ELLA

PUERTO CARRERO

ELLA

PUERTO CARRERO

péname tanto apartarme  
qu'es pena para matarme. 495

Quantas passiones fengís,  
quantas congoxas mostráis,  
dos tantas leguas estáis  
lexos de lo que dezís.

Quan preso, quan libertado. 500  
¡Y tan contento,  
como en vuestro pensamiento  
avéis hecho el requebrado  
cativo y desesperado!

¡O desdichado de mí! 505  
Amor, ¿para qué me ciegas?  
Húyote, pues que me niegas  
lo que padesco por ti.

Huyamos lo que queremos,  
que la muerte, 510  
con tan desdichada suerte,  
aunque mucho mal passemos,  
ya no sigue tus extremos.

Ya n'os digo lo que creo  
viendo tanto desconcierto, 515  
que querés passar por muerto  
quando más ufano os veo.

No es mi muerte mi pasión,  
es miraros 520  
olvidar de acordaros  
que avéis sido la ocasión  
de mi fin y perdición.

¿Vistes qué se me da a mí?  
Luego, ¿no tenéis conciencia? 525  
No la tengo, aved paciencia.

En mal punto vine aquí.

509-513 *faltan estos versos en LB1* 514-549 *LB1 coloca estos versos a continuación del v. 405*

522 Es decir, es darme cuenta (mirar) que olvidáis (acordaros de) que habéis sido la causa de mi perdición.

ELLA	Dios os lo lieve adelante.	
PUERTO CARRERO	Y él os pida	
	cuenta de mi triste vida	530
	tan estrecha c'os espante,	
	porque, si lloro, que cante.	
	Si mi penar os contenta,	
ELLA	bueno devo estar con vos.	
	¡Ay, mal me venga de Dios	
PUERTO CARRERO	si mi cuidado os afrenta!	535
ELLA	Tanto que de mí me alexo.	
	¡Qué razón!	
	No finjáis ya mi pasión;	
	pues que no tenéis buen dexo,	
PUERTO CARRERO	de lo passado me quexo.	540
	Yo no de lo por venir	
	ni lo temo, pues presente	
	tanto dolor os consiente	
	qu'es la vida no bevir.	
	Lo qual de lo c'a passado	545
	se despecha,	
	y también, pues no aprovecha	
	quejar de lo qu'es quejado,	
	estó de mí despechado.	
ELLA	Desclavada fe y bien floxa	550
	tiene quien tan presto suelta,	
	destorcéis a media buelta:	
	no es de ley vuestra congoxa.	
	Quien de verdad s'enamora,	
	su conorte	555
	no lo rige por su norte:	

550-567 LB1 *había adelantado estos versos en el bloque a continuación del v. 248*  
553 de ley] de fe LB1 555 su] en todo su LB1

527 *lieve*: del arcaico *levar*, que alternaba con *llevar* (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, cit. más arriba, nota al verso 124).

539 *dexo*: 'gusto, sabor'.

552 *destorcéis*: 'aflojáis'.

555 *conorte*: 'conhorte, consuelo'.

	su amiga y su señora	
	tiene por su guidora.	
	Y los servidores buenos	560
	andan en este compás,	
	camino de lo qu'es más	
	van ellos, pues son lo menos.	
	Requebrado. ¿Qué os parece?	
PUERTO CARRERO	Qu'es tan alta	565
	vuestra discreción que falta	
	en mí saber, y carece	
	la respuesta que meresce.	
	Señora, mi desatino	
	de no ver en vos consuelo	570
	de mis passiones y duelo	
	me puso en aquel camino,	
	mas ya me buelvo adoraros.	
ELLA	¡Qué descuento!	
	Echáis palabras al viento	
	y pensáis que desculparos	575
	basta para perdonaros.	
	¿Parésceos buen cumplimiento	
	de quien desconciertos dize?	
PUERTO CARRERO	Pésame de lo que hize,	580
	señora, que m'arrepiento,	
	c'os serviré quanto biva,	
	que soy vuestro	
	con mayor pena que muestro,	
	qu'es mi fe vuestra cativa,	585
	aunque más muertes reciba.	
	Como el temor sin medida	
	qu'en las tormentas del mar	
	suelen las gentes passar,	

558 tiene por] a de ser LB1 564-565 que'es tan alta / vuestra discreción que falta] que es vuestra conclusion tan alta / que en mi carece y falta LB1 568-585 LB1 *traslada estas dos estrofas a continuación de las que ocupan los vv. 586-603* 575 que] quel LB1 581 c'os] que os LB1 585 más muertes] mas pena LB1 587 tormentas] aspruras (?) LB1 588 suelen las gentes] suele la gente LB1

con el buen tiempo s'olvida;  
 su cobdicia es tan sobrada 590  
 que les fuerça  
 y el peligro les esfuerça,  
 porque l'afuerta passada  
 pone esperança doblada.  
 Éstos la mar los encierra, 595  
 qu'es término de sus días;  
 votan cien mil romerías  
 y al fin no salen a tierra.  
 Ni más ni menos he sido,  
 y en la buelta 600  
 hallo ya tanta rebuelta  
 que fuera mejor partido  
 dexar perder lo perdido.  
 Yo soy quien con más firmeza  
 sufro la comparación 605  
 a costa del coraçón,  
 que es la misma tristeza.  
 Y otra mayor malandança:  
 que podistes  
 dar a mis passiones tristes 610  
 mucha malaventurança  
 negándome la esperança.  
 Ni la pedís ni la niego,  
 ni os la do ni la tomáis,  
 ni só yo la que buscáis, 615  
 aunque os he tenido juego.  
 Assí que a las penas tristes  
 y al engaño,  
 y a quien quexa vuestro daño

ELLA

591 les] los LB1 592 les] los LB1 593 afuerta] afrenta LB1 599 he sido] a seido LB1 600 y en] yo en LB1 607 que es la misma] y si la misma LB1 614 ni os la do ni la tomáis] ni yo la do ni la busques LB1 615 bus- cáis] querais LB1 619 y] om. LB1

597 *votan*: 'hacen voto de celebrar o festejar'.

y a quantas quexas me distes, 620  
 ningún derecho tovistes.  
 Que, si confessáis verdad,  
 no avrá culpa ni daño,  
 ni vos receléis engaño  
 ni vuestra liberalidad. 625  
 A quitar ociosidad  
 os entrastes;  
 pues passatiempo buscastes,  
 no finjáis necesidad,  
 qu'es tocar en liviandad. 630  
 Pero dexémosnos desto.  
 ¿Vuestra muger está buena?  
 Cerca deve estar la cena.  
 Ya salléssedes traviesso.  
 ¿Pues vuestra merced do estará? 635  
 Al oratorio.  
 ¡Por vida de Lope Osorio!  
 D'otra cosa os segurá,  
 que aqueso jurado está.  
 Segurá cuánto os querello 640  
 de mi penado bevir.  
 Guardá que van a servir.  
 Y que sirvan, ¿qué va en ello?  
 Más me va en estar do'stáis.

620 y a quantas quexas me distes] aquesas quexas que distes LB1 621 nin- gún derecho tovistes] ninguna pena me distes LB1 624 receléis] reñibis LB1 625 ni vuestra liberalidad] ni yo vuestra libertad LB1 627 entrastes] mos- trastes LB1 629 finjáis] mostreys LB1 630 qu'es tocar en] que se tome LB1 631 desto] deso LB1 634 salléssedes] saliesedes LB1 635 pues] om. LB1 639 que aquesto jurado está] que eso seguro se esta LB1 643 y que] pues que LB1

633 Esto es, 'se hace ya hora de la cena'.

635 Puertocarrero parece pedir cita a la dama para más tarde y quiere saber dónde estará después (de la cena, se entiende).

637 Debe tratarse de una fórmula eufemística de juramento. A no ser que este Lope Osorio sea, como quiere la rúbrica, el hermano de la dama, que haría de custodio y vigilante de ésta, que se dispone a cumplir sus obligaciones devotas y piadosas.



ELLA	¿Cómo más? Lo mejor queda detrás, puesto que a mí me sirváis, si la merienda olvidáis.	645
PUERTO CARRERO	¡Por vida de quien se fuere! Mas no sé qu'embíe ni en qué ni de quién me fie.	650
ELLA	El qué, de quanto viniere; el en qué, doquier que venga; el con quién, quien quiera lo traerá bien en tal que no se detenga el tanto que no se abenga.	655
PUERTO CARRERO	Cerezas hazé traer no olvidando c'ay mançanas, alvarcoques y avellanas; mas pedíme a mi muger, ¿ay más frutas que pidáis?	660
ELLA	Comezuelos.	
PUERTO CARRERO	Préndasse en esos anzuelos el marido qu'esperáis, pues tal fruta demandáis.	665
ELLA	Guindas ay, mas son verdes. ¡Ihesú qu'emportuno estáis! Anda, íos. Con tal que os vais, embíame lo que quisiéredes.	670

650 más] vome mas LB1 651 en] om. LB1 652 falta este verso en LB1 653 el en qué doquier que venga] pero pues mandays que venga LB1 657 el tanto que no se abenga] y el tanto que nos venga LB1 658 hazé] hazed LB1 659 c'ay] que ay LB1 664 préndase] pierdase LB1 665 qu'esperáis] que buscays LB1 666 pues tal fruta demandáis] pues que tal fruta senbrays LB1 667 mas] pero LB1 667+ dezid si ay mas LB1 (verso añadido a continuación) 668 emportuno] enojoso LB1 669 adá íos] yos ya LB1 670 embíame] enbiad LB1

647 *puesto que*: 'aunque'.

648 La dama pide a Puertocarrero, como mejor servicio que puede prestarle, que no olvide enviarle algunas viandas para merienda.

657 *el tanto que*: 'mientras que, en tanto que'.

658 *hazé traer*: 'mandad, pedid que os traigan'.

669 *vais*: 'vayáis'.

PUERTO CARRERO	Pues lo mejor se m'olvida: natas ay.	
ELLA	¡Leonorica, corre, vay! ¿Vellaca, no eres venida? Dadgelas, por vuestra vida.	675
PUERTO CARRERO	No sufre mi pensamiento pensar que me despedís, ni entiendo lo que dezís ni sé dezir lo que siento. Sé que amagáis con el cuento con color de llamarme servidor, sufro del yerro tormento, no sé cómo os tome tiento.	680
	Siéntome desesperar porque mandáis apartarme, con voluntad de matarme más que no de merendar.	685
ELLA	¿No queréis acabar oy? ¡Qué postema!	690
PUERTO CARRERO	Señora, bolvíme al tema, pero ya triste me voy, pues tan desdichado soy.	

### Cabo

Ya me voy de donde quedo,  
voyme sin poder partir,  
con certeza de morir  
tomo el empresa sin miedo.

671 se me] se os LB1 672 natas ay] que: natas que ay LB1 674 vellaca] rapaza LB1 676 no] mas no LB1, que además desplaza esta estrofa detrás de las dos siguientes 694 voy] vo LB1 695 voyme] vome LB1 696 certeza] certenidad LB1 697 el] la LB1

690 *postema*: 'pesado, molesto'.

Llevo la pena sabida  
y voy porque  
no me consiente la fe  
otra manera de vida  
de ver que assí sois perdida.

700

7

Francesc Moner  
*Momería*

---

702 perdida] servida *LB1* 702+ a continuación, como «fin», *LB1* incluye la siguiente estrofa: Pues de mi no estoy presente / no puedo bien daros cuenta / de lo que mi fe consiente / sea lo que se os presenta / señal de lo que se siente / y si no dixe ni digo / quanto peno y me fatigo / con las angustias que siento / por estas muestras que cuento / vereys lo que va conmigo.

*Momería concertada de seis\*.*

*Y van dentro de un cisne vestidos con jubones de raso negro y mantos de lluto forrados de terciopelo negro cortos y hendidos al lado derecho, y todo lo ál negro; sombraretes franceses y penas negras y ell cabello hecho negro; los gestos cubiertos de velos negros. Traía el cisne en el pico las siguientes coblas dressadas a las damas. Y leídas, abierto el cisne por el medio, sallían los momos con un contrapas nuevo, cada qual con su letra, y todos sobre las penas, con sus achas también negras.*

Señoras, por cuyos nombres cada qual destos por fe perdería cient mil vidas, embíáis plañir los hombres sin causa, quitto por que sois todas desgradescidas; en la soledad do moro con vida triste que sigo, enmudescido, cetrino, sentí 'l dolor de su lloro y quise serles abrigo, endressa de su camino.	5           10
--	---

---

\* Se halla recogido en la ya tardía edición de Francesc Moner, *Obras nuevamente imprimidas, assí en prosa como en metro [...] las más dellas en lengua castellana y algunas en su lengua natural catalana* (Barcelona, Carlos Amorós, 1528), fols. Eijv-Eiij. El original presenta algunas fluctuaciones y catalanismos gráficos, que trato de regularizar (*consertada, sisne, razo, drexo, hexo, ço la rason*).

Tráigoles, como vedes,  
por falta de beneficio  
en conforme compañía; 15  
vuestras mercedes, mercedes,  
ellos, que aviven servicios,  
y yo, que sirvo de guía;  
que, según el mal es grave,  
y cierta es la perdición 20  
si no mesuran cruezas,  
yo lastimo, que soy ave,  
quedando so la razón  
todas vuestras gentilezas.

Qu'el mal, que tan mal los trata 25  
que no los consiente quexa  
ni ablar do busquen tempre,  
cruel será si les mata,  
mas mucho más si les dexa 30  
la vida que dura siempre,  
cuyos males van scritos  
con letras de negra suerte  
quales son en padescellos,  
sus querellas son los gritos  
que yo doy quando la muerte 35  
me requiere como a ellos.

*Son las propiedades del signe que guía, y en los amores muchos le han loado en tal sentimiento; después es muy callado, muy mal ensañoso, cetrino, y nunca apenas grita asta que prenustica su muerte por stinto natural; y stonces bozea y grita fasta que muere, como en las palabras y caso ya se dize.*

*Los motes ho letras fueron éstas que se siguen sobre las penas:*

No me da pena la pena,  
mas pensar quien me condena.

La mía por ser pública  
ya s'estima,  
mas lo secreto lastima.

Es mi pena tan crescida,  
tan grave, biva y fuerte  
que su vida me da muerte.

Entre las penas la pena  
que más me pena y aquexa,  
es porque bivar me dexa.

Que si della se sirviera,  
aun porque ella muriera,  
no me diera.

Si del bien de su servicio  
mi vida no se templara,  
con éstas me igualara.



---

\* Se halla únicamente en el llamado *Cancionero de Palacio* [MP2], ms. 617 de la Real Biblioteca, fols. 133r-138v. El cancionero ha sido editado modernamente por José J. Labrador, C. Ángel Zorita y Raph A. DiFranco, *Cancionero de poesías varias: Manuscrito No. 617 de la Biblioteca Real de Madrid*, Madrid, El Crotalón, 1986. En el siglo XIX, se hicieron dos copias de la *Égloga*: una por Pedro José Pidal, que se ha perdido, y otra por Manuel Cañete, que se guarda en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, ms. 183, núm. 63. De la de Cañete, que contiene abundantes errores, realizó una edición paleográfica y anotada J. E. Gillet, «Égloga hecha por Francisco de Madrid, 1495?», *Hispanic Review*, 11 (1943), págs. 275-303. Alberto Blecuá, 1983, págs. 39-66, volviendo al texto de MP2, ha llevado a cabo la oportuna y necesaria edición crítica. Con muy pocas variantes, la seguimos en esta edición. Evito la grafía *qu-*



que a vuestro ganado tizne de la roña;  
ni modorría temáis ni ponçoña, 15  
ni seca en verano ni nieve en invierno.

Vulpejas ni lovos ni vestias hanbrientas  
harán alboroto jamás en los atos,  
ni rayos ni ravis ni otros baratos  
turbar vuestro sueño podrán con afrentas. 20  
Sin otro reçelo sopad vuestras puchas  
y dad çapateta a mano estopida;  
quien más pudiere más tenga servida  
la su querenciosa con fiestas y luchas.

Hazed requesones, manteca y quaxadas, 25  
que vuestras ovejas dos veces al año  
traerán los corderos y sienpre sin daño  
a casa de leche vernán retesadas;  
jubón colorado, calça arrodillada  
y otros repiquetes haçed, qu'es razón; 30  
y todos roguemos con gran devoçión  
la paz que tenemos no nos sea turbada.

20 podrán] podrá MP2 25 quaxadas] quaxada MP2

*Revnigo*, VIII, 1-4: «O mate mala ponçoña / a pastor de tal manera, / que tie-  
ne cuerno con miera / y no les unta la roña».

14 *roña*: especie de sarna que suele dar al ganado.

15 *modorría*: modorra, es la forma antigua.

16 *seca en verano*: 'sequía en primavera'.

17 *vulpejas*: 'zorras'.

18 *barato*: 'bulla, vocerío'.

21 *puchas*: puches, 'gachas'.

22 *çapatear* era bailar, dando con las palmas de las manos en los pies, sobre  
los zapatos, al son de algún instrumento; *çapatetas* eran aquellos golpes en los  
zapatos; *a mano estopida* quiere decir seguramente 'con la mano estirada, bien  
abierto'. Toda la expresión debe de tener un sentido irónico y despectivo.

24 *querenciosa*: 'amiga, enamorada'.

28 *vernán*: 'vendrán'; *retesadas*: 'atesadas, endurecidas'; Blecua, 1983, anota  
que es traducción de Virgilio, *Égloga IV*, 21-22: «ipsae lacte domum referunt  
distenta capella / ubera...» (y que Nebrija, en efecto, traduce *distendo* por  
'retesar').

29 *arrodillada*: 'que llega hasta la rodilla'.

30 *repiquetes*: 'galas, adornos, aposturas'.

## *Peligro hablando consigo mismo dice*

PELIGRO ¿Quién se me puede agora igualar  
seyendo de ovejas y ható tan rico, 35  
que, aunque me veis de cuerpo tan chico,  
yo mando la tierra y mando la mar?  
Muger tengo moça, hermosa sin par  
y savia en el cuento de millar çenteno;  
pues qu'esto es así, yo quiero saltar  
y quiero tanbién tomar de lo ageno. 40  
¿Qué me aprovechan creçidos ravaños,  
de bacas, pastores, ser muy abundado,  
si siempre é de ser señor de un ganado  
y no conoçido de pueblos estraños?  
Abúrrelo todo, Peligro, si quieres, 45  
porque de tu nombre quede memoria,  
que no faltarà quien ponga en historia  
los hechos notables, si algunos hizieres.  
¿No saves, Peligro, si bien las ahondas,  
que, entre los tallos, colodras y ençellas, 50  
tienes pastores que saven de estrellas  
y otros que pueden usar bien las hondas?

35 Es fama que el rey Carlos VIII, a quien representa Peligro, era pequeño  
de estatura y poco agraciado en el físico.

36 El primer casamiento de Carlos VIII fue con Margarita de Austria  
(1491) todavía muy niña, a quien repudió con gran escándalo (Margarita ca-  
saría luego con el príncipe don Juan, primogénito de los Reyes Católicos). Su  
segunda esposa, a quien se refiere el texto, fue Ana de Bretaña.

38 No está claro el sentido literal del verso, pero debe querer decir que Ana  
era 'competente en los asuntos de gobierno' (Gillet) o que era 'buena admi-  
nistradora' (Lázaro Carreter).

45 *abúrrelo*: 'aborrécelo'; 'aventúralo, arriégalo' (Gillet).

50 *tallos*: 'tarros, cántaros de barro'; *colodras*: 'vasija de madera en que se or-  
deña el ganado'; *ençellas*: 'formas de mimbre o de estera para hacer quesos'.

51 Sugiere Gillet que pueda aludir a ciertos astrólogos de la corte, como el  
médico Jean Michel o un cierto Guilloche de Bordeaux, que habían profeti-  
zado a Carlos que dominaría el mundo.

- Despoja, despoja la gran medrosía  
que tienes metida dentro en el pancho,  
y pues tienes ato tan rico y tan ancho, 55  
sávele dar mayor compañía,  
que en nada semejas aquellos pastores  
de donde tú bienes, ni traes sus pisadas,  
que no lo heredaban, mas siempre a  
[puñadas  
ganavan lo ageno poniendo temores. 60  
Estáte, Peligro, soplando las manos,  
mudando cada hora garrida moçuela,  
hinchando la pança hasta tente suela,  
que así tornarán tus hechos enanos.  
Pues herguir conviene, los ojos  
[abriendo, 65  
poner en camino el ato y los perros,  
a Dios y a ventura traspasar los çerros,  
qu'el bien de fortuna no viene durmiendo.
- EVANDRO He aquí do viene Derramasolaçes,  
porque non dure la paz que publico. 70  
¡Mal haya Fortuna que te hizo tan rico,  
pues tan poco bien y tanto mal hazes!  
Paz sea contigo, Peligro, y si quieres,  
tocarme la mano, que bien me conoçes.  
Espera, ¿dó huyes?, y no te alvoroçes; 75  
no pienses que bine a estorvar tus plaçeres.

76 bine] viene MP2

53 Este tipo de reduplicaciones son muy frecuentes en *Mingo Revulgo*, de donde puede que se extendieran a todo el género pastoril (Blecua); *medrosía*: 'miedo, temor'.

54 *pancho*: variante jocosa de *panza*, muy usada en el habla pastoril.

61 *quedarse soplando las manos*: 'quedarse burlado, sin nada' (Gillet).

63 *hasta tente suela*: 'hasta no poder más' (Blecua).

74 *tocarme la mano*: 'saludarme, darme la mano'.

75 *te alvoroçes*: 'te alborotes, te sobresaltes'.

- PELIGRO Oyes Evandro, no gastes raçones;  
si no me as oído, agora me escucha:  
save que boy a buscar otra lucha  
de la que se usa entre nuestros garçones. 80
- EVANDRO Rebuelve, rebuelve acá la caveça  
y dime a dó quieres partir tan aína.
- PELIGRO Allá, como á nombre creo Çisalpina,  
y aún más adelante, si Dios m'endereça.  
¿Irás quiçá a bodas?
- EVANDRO ¿A bodas o qué?, 85
- PELIGRO ¡A mortuorio será lo más çierto!  
Perdido has, Peligro, todo tu conçierto.
- EVANDRO Mas antes, Evandro, agora lo hallé.
- PELIGRO ¿Querrás por ventura turbar el sosiego  
que el mundo á esperado con tanto  
[deseo? 90
- PELIGRO A la fe, quiero, porque claro veo  
que no sale umo do no ençienden fuego.
- EVANDRO ¿Y cómo, Peligro, sin más consultallo  
con tus bien querientes te bas de camino?
- PELIGRO ¿No saves, Evandro? Mandado divino 95  
gran bien me promete si yo sé buscallo.
- EVANDRO Ensueños quizá. No les des creençia,  
que an por costumbre tornar al revés;  
Dote la fee, si tú no me crees,  
después te lo haga creer la speriençia. 100
- PELIGRO No me detengas con luengas consejas,  
que quanto dixeres es tienpo perdido;  
qu'en esto poquillo que me as detenido,  
oviera ganado diez pares de ovejas.
- EVANDRO ¿Luego tú piensas hallarlas en cavas 105  
y entrar a tomallas sin otra defensa?

80 *garçones*: 'mancebos, jóvenes'.

91 *a la fe*: 'cierto, seguro'.

92 Alude al refrán «Donde no hay fuego ninguno, no sale humo» (Correas, *Vocabulario de refranes*).

95 Véase nota al verso 51.

105 *cavas*: 'foso de una fortaleza' (Gillet), 'jaula, cercado' (Lázaro Carreter).



- PELIGRO A la fee, pienso, y tú así lo piensa,  
que no tienen perros que balgan tres  
[habas.
- EVANDRO Que no los conozcas, Peligro, he reçelo,  
pues otros tan huertes de tu generaço 110  
fueron do vas, mas en poco spaço  
tales bolvieron que aún oy les he duelo.
- PELIGRO Pasado es el tiempo que perros valientes  
guardavan los atos con que me das miedo;  
perdido an agora todo su denuedo, 115  
y estánse tendidos lamiendo los dientes.
- EVANDRO Señal es que deven aver almorçado,  
de do te aconsejo huir tal contienda,  
porque no puedan hazer la merienda  
con pérdida tuya y de tu ganado. 120
- Y más porque veas que te desengaño,  
save que luego, al entrar del camino,  
darás con los perros de aquel serpentino  
donde es forçado resçivas gran daño.
- PELIGRO No cures, Evandro, que yo tengo tratos 125  
con sierpes [... .. -ertos],  
que a res de mi hato jamás harán tuertos  
y son de consuno entrambos los hatos.
- EVANDRO Repugna, Peligro, la tal condiçion  
hazer amistad la cabra y cuchillo; 130  
mill vezes te he visto llamarte carrillo

110 generaço] generaçion MP2 126 Verso incompleto en MP2 128 consu-  
no] consumo MP2

110 *huertes*: por *fuertes*, con aspiración de *f* inicial, característica del habla pastoril; *generaço*: 'linaje, abolengo', derivado del nominativo latino.

123 *serpentino*: es probable que aluda al duque de Milán, Ludovico Sforza, (1479-1500), descendiente de la familia Visconti, en cuya enseña figuraba una serpiente devorando a un niño (Gillet).

124 *es forçado*: juego de palabras, calambur, con Sforza, aludido en el verso anterior (Lázaro Carreter).

126 Durante 1493 Ludovico envió embajadas a París para negociar con Carlos VIII (Gillet).

131 *carrillo*: carillo, 'amigo, compañero', forma antigua y también característica del habla pastoril.

de muchos y, al fin, seguir tu opinión.  
Ya no eres creído en burlas ni en veras;  
por ende, no creas que abrás desconsuelo,  
que burlas a todos bien como moçuelo 135  
y ban conoçiendo tus artes mañeras.

Déxate desso, que tengo las mientes  
tan huertes y hirmes en esto que digo  
que quien me da enpacho será mi  
[enemigo.

PELIGRO

EVANDRO Pues no pasa mucho que tú te arrepientes, 140  
cata, Peligro, que debes membrarte  
de la nuestra burra que con tanto afán  
nos trae de contino el vino y el pan:  
si tú la fatigas abrá de dexarte.

Y el padre de todos, qu'en cargo la  
[tiene, 145

pastor de pastores a quien tanto debes,  
que sienpre tus cargas á hecho muy leves,  
renombre te dando de que honra te bienen;  
y sienpre te ha dado con mano muy llena  
gran abundancia de lana y corderos, 150  
çurrón y cayado con otros aperos:  
ingrato semejas y aun digno de pena.

PELIGRO Daré por tus miedos, Evandro, perdona,  
esta castañeta, que mill otros viejos  
cuidaron tenerme con tales consejos; 155  
mas hágame vefa de quien lo raçona.

EVANDRO Mal hazes, Peligro; tú das ocasión  
qu'el mar y la tierra y el çielo te aburra,  
que metes tu ato do paçe la burra;  
verás que no sale sin su perdiçion. 160

141 *membrarte*: 'acordarte'.

142 Alude a la Iglesia que, como en las *Coplas de Mingo Revulgo*, IV, 2, es representada por la burra del hato.

145 El Papa, es decir, Alejandro VI, cuyo pontificado se extiende de 1492 a 1503.

154 *castañeta*: gesto de menosprecio haciendo sonar los dedos.

158 *aburra*: aquí con el sentido de 'aborrezca, deseche'.

**PELIGRO** Ganado o perdido, allá quiero entrar.  
 Biva quien pudiere, el otro que muera.  
 Hinchir el currón y sea do que quiera,  
 que yo no me pago d'estar a mirar.  
**EVANDRO** Espera y no seas tan presuroso. 165  
**PELIGRO** ¿Y agora de nuevo recreçe qué digas?  
**EVANDRO** De nuevo te ruego, Peligro, no sigas  
 tu pensamiento, qu'es muy dañoso,  
 que puesto por caso que pase tu ato  
 por esto vedado, lo qual yo no creo, 170  
 los fieros mastines del Partenopeo  
 te arán de la vida hazer buen varato.  
**PELIGRO** A lobos espantan los muchos ladridos.  
 Mis perros se an visto en grandes  
 [quisiones  
 contra águilas fieras y bravos leones. 175  
**EVANDRO** Dexo en el tintero que fueron vençidos.  
 Los perros, Peligro, de aqueste pastor  
 de una lechigada son todos a una;  
 nunca supieron themer cosa alguna,  
 mas antes a otros poner en temor. 180  
 Gallardos, loçanos, ardidos y prestos,  
 en toda razón derechos, expertos.  
 ¡O, cuántos de lobos por estos son  
 [muertos!  
 ¡Triste tu ato si topa con éstos!  
**PELIGRO** ¡Aotas, que creo no me as entendido! 185  
 No veo la hora que me ayas dexado  
 por ir a buscallo.  
**EVANDRO** ¡Dolor de costado  
 te acuda, pues tanto estás enbevido!

166 *recreçe*: 'añade, aumenta' (Blecua).

171 *mastines del Partenopeo*: son las tropas del rey de Nápoles (Parténope), que era entonces Alfonso II, quien en 1495 abdicó en su hijo Fernando (Blecua).

175 Las águilas del Imperio y los leones de Castilla.

178 *lechigada*: número de crías que nacen de un parto.

185 *aotas*: ahotas, 'de verdad, cierto'.

**PELIGRO** Dime si cuidas tan presto acavar,  
 qu'el alma me aburre con tanto consejo. 190  
**EVANDRO** Calla, no crezcas ni llegues a viejo,  
 que aún queda el ravo por desollar.  
**PELIGRO** Si los muchos años que tienes a cuestras  
 no me enpachasen, y barva tan luenga,  
 yo te haría tenplar esa lengua, 195  
 que mucho me enojas con tales respuestas.  
**EVANDRO** El padre, Peligro, que a su hijo castiga  
 no dexa por eso de serle piadoso;  
 tanto deseo tu paz y reposo  
 que injurias te digo porque ál no te siga. 200  
**PELIGRO** Mas antes semejas que as raleado  
 por estorvar mis buenas venturas.  
**EVANDRO** Estorvo tus daños, mas tú no te curas,  
 qu'está tu deseo en mal obstinado.  
 Los grandes aferes, si bien as notado 205  
 consigo traen juntos muy grandes  
 [cuidados;  
 cuidados, afanes, y enpués de hallados,  
 sin hellos querriás averte hallado.  
 Assí que es mejor y aquí te resuelve  
 guardar tu cavaña, que no es poco buena, 210  
 que desanparalla por ir a la agena,  
 qu'el mundo en un hora mill vezes se  
 [buelve.  
**PELIGRO** Deso no é miedo, yo dexo recado  
 mejor que conviene a todo mi apero:  
 la savia zagala que dixe primero 215  
 y a mi carillo, el pastor Fortunado.

206 cuidados] cuidado MP2

192 Refrán con que se da a entender que aún falta por hacer en alguna cosa lo más duro y difícil.

201 *que as raleado*: tal vez 'que has actuado con mala ralea, con mala fe'.

205 *aferes*: 'preocupaciones, cosas por hacer, asuntos', ya anticuado en la época.

213 *recado*: con el sentido de 'recaudo, prevención'.

EVANDRO      ¡Ausadas, ausadas, cuánto que agora  
guardado lo dexas según que comprendo!  
¿A ella encomiendas que guarde tu  
[atuendo  
que a sí no sabrá guardar sola un hora? 220  
PELIGRO      ¡O Dios, que te duela! No la has  
[conoció,  
más vale en el ato que siete zagales.  
Si vista la ovieses, sin otras señales,  
allá en Salamanca dirás que á aprendido.  
EVANDRO      ¡En buen cobro dexas al triste rebaño! 225  
Vate, no cures y ándate a chitos,  
que no pasa mucho que oyes los gritos  
de cabras y ovejas que resciven daño.  
PELIGRO      Deso no é miedo ni me despeluço,  
que el Fortunado con todas sus manos 230  
le á de guardar, que ya somos hermanos.  
EVANDRO      ¡A, en ese ato yo no te ahuzio!  
¿Tú quieres, Peligro, qu'él guarde lo  
[tuyo,  
y tú, sin pedille consejo o liçençia,  
pones tus mientes, poder y hemençia 235  
en ir a paçer lo qu'es así suyo?  
PELIGRO      No tiene allí nada, que muchos se  
[acuerdan  
de los de mi gesta que lo poseyeron.  
EVANDRO      Pues dime, Peligro, ¿cómo lo perdieron?

217 *ausadas*: aosadas, 'ciertamente, sin duda'.

226 *ándate a chitos*: 'despreocúpate, diviértete (en juegos o pasatiempos)';  
*chito*: palo o hueso que se hinca en el suelo y al que se tira, en el juego a que  
da nombre.

229 *me despeluço*: 'se me erizan los cabellos'.

231 Carlos VIII había firmado en enero de 1493 con Fernando el Católico  
los tratados de paz de Narbona y Barcelona.

232 *ahuzio*: 'creo, tengo confianza', derivado de *fiducia*, *buzia*.

235 *hemençia*: 'vehemencia', frecuente en la lengua medieval.

238 *gesta*: con el sentido de 'linaje, familia' (Blecua). Nápoles había sido  
francés hasta 1435, cuando Alfonso el Magnánimo se lo arrebató al rey René  
de Anjou.

PELIGRO      Como yo quiero que aquestos lo pierdan. 240  
EVANDRO      Mal hazes, Peligro; debías priado,  
con Fortunado ir consejarte,  
que dudo no quiera en algo evitarte  
viendo que pazes en su dehesado.  
PELIGRO      Nunca yo medre si ya no desparto, 245  
tanto aquellotro qu'el tienpo se pierde.  
EVANDRO      Escúchame acá, y haz que se te acuerde,  
que harás poco bien y habrás daño hartó.  
Y esta razón, en fin, tú m'escucha:  
que tien Fortunado la buena ventura, 250  
contra la qual fue sienpre locura  
venir a igualarse ninguno de lucha.  
PELIGRO      De buena ventura no é miedo ninguno,  
que sienpre le plugo de mi gasajado.  
EVANDRO      ¿Y tú no ves, neçio, que el Fortunado 255  
y buena ventura son todos uno?  
PELIGRO      Uno se sean. De aquí me destino,  
que quiero llegar al fin mi desseo.  
EVANDRO      Perderte as, Peligro, según ora veo.  
PELIGRO      Quizá que ganarme.  
EVANDRO      No llevas camino, 260  
que, puesto que halles abierta la entrada,  
no pienses por eso que estás ya en el cabo.  
Si libre salieres, entonçes te alabo,  
mas dudo que acaves aquesta jornada.  
PELIGRO      Porque las cosas comienço requieren, 265  
a Dios te encomiendo, dame liçençia.  
EVANDRO      Tú te la toma, mas presta paçiençia  
si de otra manera que piensas salieren.

240 que aquestos] que questos MP2 250 tien] tienen MP2 254 gasaja-  
do] grasajado MP2

241 *priado*: 'enseguida, al momento'.

243 *dudo*: 'temo'.

246 *aquellotro*: de *aquellotrar*, *quellotrar*, *quillotrar*, voces muy usadas en el ha-  
bla pastoril como muletillas un tanto vacías de sentido que adquieren su sig-  
nificado según el contexto: aquí 'me entretengo hablando'.

254 *gasajado*: 'suerte, alegría'.

*Aquí se despide Peligro de Evandro, y Evandro habla a los pastores*

- EVANDRO      ¡O pobres pastores! ¡Bolved la pelleja,  
que ya se comienza el tienpo a mudar!      270  
El çierço rebuelve, que no á de dexar  
oveja ni cabra ni çera en la oreja.  
Huid de los canpos, veníos a poblado,  
de hondos garranchos hazed aparejo;  
estad oy alerta y creed mi consejo,      275  
que no haréis poco si os dais buen recado.  
Peligro amenaza a vuestras dehesas.  
Saveos reparar, qu'es muy atrevido,  
pues otros Peligros avéis conoçido  
a quien estorvastes las mesmas enpresas.      280  
Al gran Pantheón tened por amigo,  
que en fuerça y saver os podrá ayudar;  
devéis así mismo camino tomar  
con el Fortunado, y habréis buen abrigo.

*Aquí entra el pastor Fortunado hablando a los pastores y dize*

- FORTUNADO      Del fuerte cordojo me viene açidente      285  
de no sé qué nuevas que allá me an  
[contado.  
EVANDRO      ¿Qué nuevas son éstas, pastor Fortunado?  
FORTUNADO      Bien seas hallado, Evandro pariente,  
si tú no las sabes de aquí me despido  
de más ir buscando, que deve ser viento.      290  
EVANDRO      Di lo que buscas, que hazerte he contento,  
si es cosa que aya jamás yo savido.

272 *ni çera en la oreja*: es decir, no dejará nada, arrasará todo.

274 *garranchos*: 'leña espinosa, ramas retorcidas'.

278 *reparar*: 'defender, precaver'.

281 Es decir, al Papa, a Alejandro VI.

285 *cordojo*: 'angustia, duelo'.

290 *ser viento*: 'falso rumor', 'no debe ser nada'.

- FORTUNADO      ¿No saves, Evandro? Un gran desconçierto  
oí de Peligro habrá pocos días:  
que piensa en el mundo hazer demasías.      295  
Yo no le é creído. ¿Tú saves lo çierto?  
EVANDRO      Descansa, descansa y está bien atento,  
que a punto comprenda tus savias raçones.  
¡Aína llegáramos a los cavezones  
por desviarle de su mal talento!      300  
FORTUNADO      Hablado á contigo, según me pareçe.  
EVANDRO      Tú dizes lo vero.  
FORTUNADO      ¿Pues qu'es su opinión?  
EVANDRO      Meter todo el mundo a su subjeçión.  
FORTUNADO      Pequeño es el mundo si a él obedeze.  
Mas dime, ¿qué causas alega? ¿por qué      305  
su ato á movido con tan presta furia?  
¿Injuria de otros o su propia injuria?  
EVANDRO      Ni él me las dixo ni yo no las sé.  
Mas sé qu'es partido con prisa tamaña,  
que apenas me dixo «¡A Dios te  
[encomiendo!»      310  
Un rato estuvimos aquí contendiendo,  
mas no fue posible vençello por maña.  
Con sierpes le puse temor y con lobos,  
y con la burra, qu'es lo prinçipal;  
con tu carillança, mas no hizo caudal.      315  
FORTUNADO      Evandro, la pena asesa los bovos.  
¿Mas saves qué á hecho después que  
[partió?  
EVANDRO      Si tú me lo diçes, oirélo de grado.  
FORTUNADO      De ti me pensava ser çertificado  
y hallo que saves muy menos que yo.      320

318 oirélo] oyre MP2

298 *a punto*: 'punto por punto, con exactitud'.

299 *llegáramos a los cavezones*: 'riñéramos, peleáramos' (Blecua).

315 *carillança*: derivado de *carillo*, *caro*.

316 *asesa*: 'entra en juicio, hace cuerdo o prudente'.

Con pocos pastores y muy menos perros,  
usando sus artes que presto se roçen,  
mostrando fiereça do no le conosçen,  
pasado á Peligro los valles y çerros.

A unos repela la lana y pellejo, 325  
a otros otorga lo que otros pelaron.  
So nombre de paz entró do aprestaron  
los suçesores del buen pastor viejo.  
Y calli callando el mugigatillo,  
a unos halagos y a otros temores 330  
mostrando, quería alçarse a mayores,  
si no uviera dentro quien contradeçillo.

Ya saves la burra que tanto lo h'amado,  
en quien del cansaño todos reposamos, 335  
aína la hiziera ser de dos amos.

EVANDRO iO, ravia lo mate al pastor revellado!  
FORTUNADO Mas la prudencia del gran Pantheon,  
que siglo de siglos será memorada,  
consigo la tubo tanto abraçada  
que no pudo en ella meter división. 340

Y desque vio el agua qu'entrava en su  
[barca,  
en una cavaña muy fuerte que havia  
a sí y a la burra y a su conpañía  
metió como hizieron en tienpo del arca.  
Y allí la sostuvo bien zerca de un mes, 345  
usando saver y seso tan grato,  
hasta que uvo Peligro y su ato  
por bien de venir delante sus pies.

321 El número de soldados del ejército que trasladó a Italia Carlos VIII oscila entre los 17.000 y los 50.000, según las distintas fuentes (Blecua).

328 Entró en el Ducado de Saboya, donde el joven duque tenía doce años de edad, y en el Monferrato, donde el marqués contaba catorce años (Gillet).

329 *calli callando*: calla callando, 'con disimulo, calladamente'; *mugigatillo*: mojigatillo.

335 Carlos VIII quiso deponer al papa Alejandro VI.

336 *revellado*: 'rebelado, obstinado'.

344 Cuando llegó el ejército francés, el día de Navidad de 1494, Alejandro VI se refugió con su séquito, durante un mes, en el castillo de Sant'Angelo, hasta que Carlos le rindió homenaje (Gillet).

Jamás un pastor de tal ardimiento,  
constancia y reposo, consejo y saver, 350  
en manos de otro pudiera caer  
que hubiera la burra asaz detrimento.  
A fee, Fortunado, que en esta sentencia  
se acuerdan los cuerdos que son entre nos,  
que ese Pantheon es hombre de Dios 355  
y agora lo muestra muy bien la  
[esperiençia.

Yo no sé quién fuera pastor tan osado  
que, biéndose en tienpo de tal turvaçión,  
guardara la burra con tal discreçión.  
FORTUNADO Por eso es Dios bueno, que tal nos lo á  
[dado. 360

Mas ora te vuelvo a dezir de Peligro:  
que, como partió de aquel santuario,  
de quanto allí dixo usó lo contrario,  
poniendo a sí en mengua y el alma en  
[peligro.

Del Partenopeo, si quies que te arguya, 365  
la culpa y la pena se hubo su dueño,  
Peligro lo tubo, y en menos que un sueño  
perdiólo y se va con poca honra suya.  
EVANDRO Tus manos dichosas y buena ventura  
tocaron la llaga del Partenopeo, 370  
que de otra manera, sin duda, me creo  
su mal no llevaba remedio ni cura.

Pugnar contra ti es cosa muy loca,  
que, enpués que partiste, en cosa ninguna  
oviste revés de adversa fortuna, 375  
mas todo te viene a perdír de boca.

363 Aunque Carlos había prometido no ir contra la Iglesia ni el Papa, enseguida olvidó sus promesas y tomó la villa de Marino.

368 Puede referirse tanto a Alfonso como a Ferrante de Nápoles, quienes huyeron a la isla de Ischia cuando, en febrero de 1495, hicieron los franceses su entrada triunfal (Gillet, Blecua).

370 *tocaron la llaga*: 'curaron'; es de notar la referencia simbólica al rey taurmaturgo, a través de la cual se alude al pacto entre Fernando el Católico y Ferrante (Lázaro Carreter).



FORTUNADO Quien [... .. -or]  
 Díos le mejora y linpia de roña,  
 mas creíme que al otro ruindá y ponçoña  
 se le açe en el puche el pasto mejor. 380

Si ves que mis hatos prosperan sin daño  
 no es causa Fortuna, mas esto que digo:  
 yo sienpre é sido de Pantheón amigo  
 y pago mis diezmos muy bien cada año.  
 Y plázeme tanto su buena intençión, 385  
 que me es enemigo qualquier que le daña,  
 y aburriere mi hato y cabaña  
 por un solo pelo de su çamarrón.

Así que Peligro, pues es revellado  
 y quiso seguir su mal apetito 390  
 ronpiendo la paz qu'estava en scripto,  
 conviene que guste quién es Fortunado.  
 Guardar su amistad del todo querría  
 por bien de los atos y paz de la tierra:  
 Peligro es pastor de muy mala guerra, 395  
 no dura con él jamás conpañía.

Él sigue su seso pensando açertar  
 y fia en sus fuerças seyendo garçón;  
 si algo perdiere en esta quistión,  
 la culpa se deve a sí solo dar, 400  
 que ya mis ganados están a la raya,  
 pelando cada hora su lana a porfia;  
 el gran Pantheón y su conpañía,  
 ayuda pidiendo, razón es que le aya.

EVANDRO ¡O buen Fortunado! ¿Qué quieres  
 [hazer? 405

En tu discreçión tenía confianza  
 qu'el mundo perdido tomase a bonança,

377 Verso incompleto en MP2

391 El tratado de Barcelona, firmado el 19 de enero de 1493 (véase nota al verso 231).

401 El rey de España había enviado tropas, escasas en número al decir de los cronistas, que se unieron al ejército de la liga en Sicilia y Calabria (Gillet).

¿y quiéreslo tú acavar de perder?  
 Descanso te pide la mucha fatiga  
 qu'en tienpo pasado tu cuerpo á sufrido 410  
 ganando el aprisco que estava perdido:  
 tus hatos lo saven, si quiés que lo diga.

FORTUNADO Aquesa fatiga mis atos desean  
 y yo no la huyo, mas asigno de grado:  
 descanso es al cuerpo travaxo pasado 415  
 y en la ánima fuerte fatigas recrean.  
 Por dirte mis cosas muy más por estenso  
 quisiera contigo más largo hablar:  
 razón no consiente, que mi gran tardar  
 a muchos enoja según que yo pienso. 420

Así que concluyo, que mucho é  
 [tardado,  
 por claro mostrarte que tengo razón  
 poner por serviçio del gran Pantheón  
 el hato y los perros, çurrón y cayado.

[EVANDRO] Tanbién me parece qu'estás pertinaçe: 425  
 llegada es la hora qu'el mundo feneçe!

FORTUNADO Justicia lo pide, raçon favoreçe  
 que nadie apaçiente do la burra paze.  
 Y quantos en ella quisieren cargar  
 sus culpas y aperos estando holgada, 430  
 quando la vieren que está abarrancada,  
 con todas sus fuerças la deven sacar.

EVANDRO Tu gran discreçión y mucho saver,  
 con el Pantheón seyendo, soy çierto  
 podrés conçertar qualquier desconçierto 435  
 y tornar el mundo a su primer ser.

412 quiés] quieres MP2, que corrijo (conforme al v. 365) para ajustar la medida del verso.

411 Parece clara la referencia a Granada.

417 dirte: 'decirte'.

425 Como propone Blecua, estos dos versos deben pertenecer a Evandro, quien los pronunciaría en una especie de aparte exclamativo ante la actitud de Fortunado, tan pertinaz como la de Peligro.

FORTUNADO Esta esperanza me pone consuelos,  
aun aora que partes con prisa sañosa.  
Evandro, la paz y guerra reposa  
en manos de Aquel que rige los çielos. 440  
Partir me conviene, la hora es venida.  
A Dios te encomiendo.

EVANDRO Él guíe tu jornada,  
mas mucho quisiera que más consolada  
dexaras mi alma en tu despedida.

*Despedido Fortunado, queda Evandro haziendo una exclamación y, en fin, rogando a Dios que aquella guerra sea convertida en paz y concordia*

EVANDRO ¡O mundo caduco, mesón de mortales, 445  
do hombres y enojos reposan y muertes!  
¿Qué mal ay crecido con quien no  
[conçiertes?  
¿Qué bien tan conforme que no  
[desiguales?  
¡O presta mudança de çielo y estrellas!  
¡O dura discordia de los elementos! 450  
¡O ravas infernas, que vuestros tormentos  
apaçiguastes con nuestras querellas!  
¿Qué hambre raviosa de nuestro  
[sosiego  
en vuestro apetito creció tan aína?  
¿Qué ira sañosa, qué enbidia malina 455  
os hizo tan presto ponerlas en suelo?  
¡O Láchesis triste! ¿Por qué con tal furia  
quebraste los hilos de nuestra alegría?  
¡Dexárasle al menos holgar solo un día  
si gana tenías de hazernos injuria! 460  
¡O alto Señor que quieres y puedes  
todas las cosas según las ordenas,  
y de tu mano jamás sino buenas

457 *Láchesis*: una de las tres Parcas, que tejen y cortan el hilo de la vida del hombre.

proçeden, y Tú de nadie proçedes! 465  
Repara, Señor, de graçia te pido  
el duro comienço de tanta mudança  
qu'en tu mano sola se tiene esperanza.  
Si Tú te descuidas, el mundo es perdido.

Con sangre preçiosa nos as redimido:  
no nos consientas en sangre ensuçar. 470  
Guerras mortales ¿qué pueden causar  
sino de tu culto gran falta y olvido?  
Levanta la saña de sobre la faz  
de tierra contriste y aflitos revaños.  
Piedad te convença de sus graves daños 475  
y esta gran guerra convierte en gran paz.

Pues tal poder diste que a tus sacrificios  
loores y honor su vida exerçita,  
consienta, Señor, tu graçia infinita  
que goçe seguro de tus beneficios. 480  
Y todos nosotros, con las manos juntas,  
rodillas por suelo, digamos «Amén».  
Vosotros cantando rogalde también  
que sean las respuestas según las preguntas.

### *Cançión del fin*

Miserere al mundo aflito, 485  
Regum Rex, que solo puedes;  
con tus graçias y merçedes  
haz contento su apetito.  
Tú el camino nos muestras  
de hazer lo que Tú quieres: 490  
júzganos como quisieres,  
no según las obras nuestras.

480 Parece que alude al Papa, aunque también podría ser a Fernando el Católico, ante quien se representaba la obra y quien era el homenajeado.

*Égloga sobre el molino de Vascalón\**

---

\* Se halla recogida únicamente en el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* (Biblioteca Nacional de España, Ms. 4114) [MN19], fols. 203r-209r. Fue editada con errores de transcripción por Joseph E. Gillet, «The *Egloga sobre el molino de Vascalón*», *Philological Quarterly*, 5 (1926), págs. 87-89. Una nueva edición, más atenta al manuscrito único, llevamos a cabo hace unos años, M. Á. Pérez Priego, «La *Égloga sobre el molino de Vascalón*: texto y sentido literario», en I. Arellano y J. Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, págs. 403-416.

*Égloga entre Juan Molinero e Iñigo Sitio  
sobr'el molino de Vascalón.*

*Habla Iñigo Sitio*

Asmo como qu'alvorea,  
pareca qu'arraba'l cielo  
testezuelo hallo el suelo  
y aun semejante qu'orea.  
Ríe ell alva en ell otero,

5

1 qu'alvorea] caluorea en el ms., que interpreto como aglutinación de la conjunción enunciativa (a fines del xv y principios del xvi la grafía ca, ordinariamente reservada para la conjunción con valor causal, podía equivaler simplemente a la completiva que) y el verbo alvorear, ya atestiguado en Nebrija). La grafía semejante a -x- del ms. es claramente representación de la vibrante simple -r-, como en muchos otros lugares del texto 2 qu'arraba'l] es confusa la lección carrabal del original; la interpreto también como una aglutinación de conjunción + verbo + artículo, cuyo sentido debe de ser 'que arrebola el cielo', aunque en la época parece que sólo está atestiguado el sustantivo arrebol. 4 qu'orea] corea MN19 coxea Gillet 5 ell alva] ellalma MN19

1 asmo: 'pienso, considero', de *asmar*, derivado vulgar del latín *aestimare* y corriente en toda la Edad Media, aunque ya arcaico en el siglo xv; a partir de entonces tiende a recluirse, como uno de tantos arcaismos que la constituyen, en el habla rústica y pastoril del teatro de fines de la Edad Media y principios del siglo xvi; comp. Juan del Encina, *Égloga I*, v. 2: «Asmo, soncas, acá estoy, / que a ver nuestrama voy».

3 testezuelo: de *teso*, *tesezuelo*, 'elevación del terreno'; Encina, *Égloga VI*, v. 93: «Las cebollas enristraron / y assomaron / por en somo de aquel teso».

4 orea: Nebrija: «orear, poner al ayre» (*Vocabulario*).

5 La forma del artículo *ell* presenta la palatalización característica de *l-* en el habla pastoril.

empinado está el Lucero  
y la Guarda puja'l Norte;  
cudo qu'abremos deporte  
con el nuebo molinero.

Pero llebo de civera  
tanto llen'aquesta saca

10

qu'é temor en bestia flaca  
no llegar a la ribera.  
Y recélome del río  
porqu'aqueste asnillo mío,  
comoquier que tiene ducho,  
segund veo el aguaducho,  
temo no me qued'en frío.

15

### *Habla el Molinero*

Abajada es la creciente,  
pasa, pasa, Mingo Sicio,  
no t'espantes del bullicio  
que remuebe la corriente.  
Hecha, esfuérzate y abiva  
por lo manso ell agu'arriba  
quanto más pudieres suso,  
que quien vuelbe carayuso  
luego'l hilo lo derriba.

20

25

7 puja] pusa Gillet 10 pero llebo de civera] Pero Uebo de Civera Gillet

6 *empinado*: 'muy alto, encumbrado'; *Lucero*: la estrella llamada Venus, precursora del día y que antecede al sol.

7 *Guarda*: Guardas del Norte «se llaman dos estrellas notables muy lucidas, colocadas en la espalda de la Ossa menor, por las cuales se rigen los navegantes y la gente del campo para observar la hora de la noche, atendeindo al paraje que se hallan respecto de la estrella polar» (*Diccionario de Autoridades*); *puja*: 'sube, crece hacia'; *Norte*: la estrella Norte, polar.

8 *cudo*: por *cuido*, 'pienso', con reducción del diptongo, característica del habla rústica y pastoril; *deporte*: 'solaz, entretenimiento'. Es de notar que varios vocablos de estos versos remiten a la copla VIII del *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena: «La orden del cielo exemplo te sea: / guarda la mucha costancia del Norte, / mira el Trión que ha por deporte / ser inconstante, que siempre rodea».

9 Toda la estrofa parece tener algo de réplica o de contraste, no sabemos si directamente provocado o no, con la copla XXVIII de las *Coplas de Mingo Revulgo*, donde tras las profecías de todos los males que se desencadenarán si no se pone remedio, se anuncia esta amenaza de los cielos: «Cata que se rompe el cielo, / descerrúmase la tierra, / el nublo todo se cierra. / Rebellado, ¿no has recelo? / Cata que vendrá el pedrisco / que lleva todo a barrisco / quanto miras de los ojos. / Hince, hince los hinojos, / quanto yo todo me cisco». El autor anónimo de nuestra obra pudo muy bien conocer la edición comentada de las *Coplas* de 1485; *nuevo molinero*: en la Edad Media los molinos eran posesiones de privilegio, que a veces se concedían como dones y mercedes. El propio Rodrigo Díaz de Vivar, como se recordará, había sido molinero en Ubierna. A ese propósito, advierte R. Menéndez Pidal (1929, pág. 129) que el molino solía ser «un monopolio de privilegio señorial muy estimado; pero a pesar de eso, los orgullosos Beni-Gómez se mofaban del héroe, como si administrase demasiado directamente la molienda, a modo de pequeño propietario». Mayor privilegio sería, pues, la posesión de la molienda y tener al servicio aceñeros que se encargaran del trabajo. Tal es la situación que parece indicar el texto.

10 *civera*: «se llama también el trigo que se echa en la tolva del molino y va cebando la rueda que le muele» (*Diccionario de Autoridades*); comp. *Coplas de la Panadera*, copla X: «no comiera su caballo / en el real la cibera».

19 abajada] abagada MN19

12 *qu'é*: 'que he'.

14 *recélome*: «rezelarse: extrañarse y detenerse con timidez; aplicase al caballo, mula, etc.» (*Diccionario de Autoridades*).

16 *comoquier*: 'aunque'; *ducho*: con valor sustantivo, 'costumbre'.

17 *aguaducho*: «el arroyo que se forma de repente por una grande agua que viene súbitamente» (*Covarrubias*).

18 *quedarse en frío, en fresco*: 'no conseguir lo que se esperaba'.

25 *suso*: 'arriba'.

26 *carayuso*: 'hacia abajo'.

27 *hilo*: de la corriente del agua.



Yo querría m'atrever  
y no her vano camino.  
Dime, ¿cómo'stá'l molino?, 30  
¿pueden ya todos moler?  
Porque vine una vegada,  
en la otra trasnochada,  
vi llenados los pontones,  
los rodeznos y timones, 35  
la casa desvaratada.  
Las muelas todas cachadas,  
respandado el paraíso:  
quantas cosas Dios y puso,  
por las islas derramadas; 40  
acumbrado un gran atajo  
del orrura y del burrajo,  
como'l río fue avenido,

29 her vano] hervano MN19 Gillet

29 *her*: por *hacer*, del antiguo infinitivo *fer*, que sobrevivió largo tiempo en la lengua rústica: «el villano dize her por hazer» (*Covarrubias*).

32 *vegada*: 'vez, ocasión', ya en desuso en 1535, por lo que dice Juan de Valdés: «*vegada* por *vez*, leo en algunos libros y aun oigo decir a algunos; yo no lo diría ni lo escribiría» (*Diálogo de la lengua*).

33 *trasnochada*: 'la noche que precede al día presente' (*Diccionario de Autoridades*); comp. *Coplas de Mingo Revulgo*, copla XXII: «Yo soñé esta trasnochada, / de que estoy estremuloso, / que nin roso nin velloso, / quedará de esta vegada».

35 *rodeznos*: «rueda formada de muchas paletas [...] en las cuales hiere la corriente del agua y las impele para el movimiento. Úsase en los molinos que llaman de cubo o en los que hay de corto remanso o peso de agua» (*Diccionario de autoridades*); *timones*: «llaman el instrumento que gobierna el movimiento de algunas máquinas» (*Diccionario de autoridades*).

37 *cachadas*: 'hechas pedazos, rotas'.

38 *respandado*: puede ser 'torcido', derivado de *pandear*; *paraíso*: «especie de barrena o taladro que se mueve con unas correas...» (*Diccionario de autoridades*).

39 *y*: es la forma arcaica del adverbio de lugar, 'allí'.

41 *acumbrado*: 'levantado'; *atajo*: «montón que se va haciendo de alguna cosa» (*Diccionario de autoridades*).

42 *orrura*: 'desperdicio, basura'; en Berceo, *Milagros*, 'palabras insolentes, improprios'; *Apolonio*, 312; *burrajo*: 'basura'.

que llegar en el exido  
no podién sin grand trabajo.

45

Habla el Molinero

Pasa, Mingo, ven en paz,  
que ya no'stán como'staban  
los terrones qu'empachaban  
a las aguas en el caz.  
He tomado por empresa 50  
reparar así la presa,  
que los que mijor molistes  
ha ya días que no vistes  
tal arina en ell artesa.

Habla Mingo Sicio

¡A la mi fe'n ti m'enoto!, 55  
que por mi desaventura  
siempre he tras picadura

49 *caz*: «canal que se hace junto a los ríos para sangrarlos y llevar por él el agua, o para regar las tierras que están en las cercanías o para que muelan los molinos» (*Diccionario de autoridades*); en el original *cas*, que podría denotar el seseo y tal vez la procedencia andaluza del copista.

51 *presa*: «es en los molinos la pesquera de piedras con que atajan el río para llevar el agua al molino» (*Covarrubias*).

52 *mijor*: vacilación de timbre en la vocal protónica, frecuente en el habla rústica y pastoril.

55 *a la mi fe*: exclamación aseverativa, muy frecuente en el habla pastoril, donde ofrece también las variantes de *a he*, *a la he*, *miafé*; ya está en *Mingo Revulgo*, copla III: «A la he, Gil Aribato»; *m'enoto*: 'me confío, tengo confianza', de *enfotar*, *enbotar*; en las *Coplas de Mingo Revulgo*, copla XIX: «mas si tú enbotado fuesses, / ardiente tierra paciesses», que explica así Hernando del Pulgar en su glosa: «porque los pastores a qualquier que tiene fe en sí mismo dizen que es *enfotado*»; también característico, por tanto, del habla pastoril.

57 *picadura*: «la acción de picar alguna cosa [...] así como los molineros pican las piedras para que corten mejor el grano» (*Diccionario de autoridades*).

o en molino mucho boto.  
Y tan mal desconcertado  
que unas veces he llebado 60  
escaldada la harina,  
otras hecha tan aína  
que no va medio cortado.

*Dice Juan Molinero*

Eso abrá muy buen emienda,  
pomé buenos aceñeros, 65  
que los malos quartaneros  
estregaban la molienda;  
cargaban demasiado  
a la tolba en mucho grado,  
tan viva la taravilla 70  
que era gran maravilla  
no salir todo salbado.

Maquilaban trasdoblado  
y hurtaban todo'l trigo;

ora con nuebo castigo 75  
se terná dello cuidado.  
Estará quien mire y ande,  
quien lo rija, quien lo mande  
con derecho, con vivez,  
tal que no quite la vez 80  
al que quitó por el grande.

Bolverá'l costal tan lleno  
que después de maquilado  
el menguado quede lleno  
y el lleno bien atestado. 85  
Mas aqueste Vascalón  
es de una condición:  
qu'el remedio tiene caro,  
si le no ponen reparo  
los maestros d'Aviñón. 90

58 *boto*: 'romo, con los filos gastados'.

65 *porré*: por *pondré*, metátesis en la formación del futuro, que aún se mantiene en el XVI, pero se va reclusiendo en el habla rústica.

66 *quartaneros*: que llevaban la cuarta parte del negocio, de la maquila.

67 *estregaban*: por *estragaban*, 'dañaban, arruinaban'.

69 *tolba*: «la caxa que está colgada sobre la rueda del molino, donde se echa el grano, que sale por abaxo, por un agujero angosto y cae en la muela, donde se hace harina» (*Diccionario de autoridades*).

70 *taravilla*: «la citola del molino», «una tablita delgada de madera que se pone pendiente de una cuerda sobre la rueda del molino que sirve de que la tolva vaya despidiendo la cibera, y también de avisar que se para el molino quando dexa de golpear» (*Diccionario de autoridades*).

72 *salbado*: «la cáscara de trigo que queda gruessa y basta en la harina después de molido» (*Diccionario de autoridades*).

73 *maquilaban*: «maquilar: medir, cobrar y sacar para sí el molinero la porción de granos que le tocan por la molienda» (*Diccionario de autoridades*); *trasdoblado*: 'triplicado'. El 'molinero ladrón' es un motivo folclórico que aparece en numerosas obras literarias: en farsas francesas, en la *Farsa del molinero* de Sánchez de Badajoz, en el *Lazarillo de Tormes* (donde es padre del protagonista); puede verse asimismo un poema de Antón de Montoro titulado «Al coregidor de Córdoba sobre cierto trigo que le mandó», etc.

81 al que] al che *MN19*

80 Es decir, no quitará la vez —no menospreciará—, al que antes solía quitarla en favor del grande.

86 *Vascalón*: es el nombre del molino o del molinero; quizá tenga que ver con la ciudad bíblica de Ascalón, escenario de las hazañas de Sansón (Jueces, I, 18; XIV, 19).

89 *reparo*: «se llama también la obra que se hace en las fábricas u otras cosas que padecen alguna ruina o tienen necesidad de componerse o renovarse, o padecen menoscabo» (*Diccionario de autoridades*); *ponen reparo*: 'si no lo reparan, lo restauran', aunque lógicamente puede haber también un doble sentido, como viene ocurriendo a lo largo de toda la égloga.

90 *maestros d'Aviñón*: en sentido recto, los expertos molineros de aquella ciudad francesa, famosa también por este tipo de industria. Pero también puede ser una referencia oblicua a las altas magistraturas de la Iglesia. E incluso una rima referencial, no muy cargada de sentido, como en la *Comedieta de Ponza*: «e del Principado, de ampurdaneses, / e muchos que dexo de aqueñe Aviñón», v. 584; o en el *Villancico* «Caldero y llave, madona», de Juan del Encina: «Per ma foy ge me obli / de vos fazer tal visoña, / qu'en lo país de Borgonya / nos trobéis otro mi par. / Y pondrás en la clavera / un gros y gentil ponsón, / qu'en lo país d'Abiñón / non la aya tal fuslera».

*Dice Iñigo Sicio y hace fin*

Jur'a mí que me gasajo,  
Juan, en verte buena hucia,  
mas la presa está tan sucia  
que ternás asaz trabajo.  
Plega Dios por que la gente  
se mantenga y se contente  
vande ar también en esto,  
que les des en paz y presto  
corrección y bien moliente.

95



## *Apéndices*

92 hucia] husia MN19

91 *jur'a mí*: exclamación que contiene una fórmula eufemística de juramento en la que la invocación de la propia persona ha sustituido a la que podría haber sido irreverente apelación a la divinidad o a algún santo; este tipo de expresiones son muy frecuentes en el habla rústica y pastoril; *me gasajo*: en el original *magasajo*, pero es mala interpretación del copista del siglo XVIII, que escribe el verbo moderno *agasajar* por transcribir el antiguo y correcto *gasajar*, 'alegrarse, tomar placer', muy característico del habla pastoril.

92 *huzia*: 'fe, confianza', derivado arrusticado del latín *fiducia*; también muy usado en el habla pastoril, comp. Encina, *Égloga V*, v. 6: «¿Qué será, triste de mí, / desdichado? / Ya no hay huzia, mal pecado».

96 *mantenga*: no deja de resonar en estas expresiones el característico saludo pastoril «¡Dios mantenga!».

99 *corrección*: «corrección, correctio. Castigatio» (Nebrija, *Vocabulario*).

Apéndice I  
Ceremonias y juegos teatrales  
en los templos

## 1 DOCUMENTACIÓN VARIA

Recogemos en este apartado una serie de disposiciones tanto civiles como eclesiásticas, en las que se hace referencia a espectáculos teatrales. Si bien es cierto que este tipo de testimonios debe tomarse siempre con cautela, por cuanto tales disposiciones suelen repetir ecos de la vieja condena del teatro por parte de los moralistas latinos y de los padres de la Iglesia, no es menos cierto que a lo largo del tiempo se produjeron diversos impulsos reformadores —como el del obispo Paciano en el siglo iv, el de Inocencio III y el concilio de Letrán o el de la implantación de la fiesta y procesión del Corpus— que fueron modificando la actitud de la Iglesia ante el espectáculo teatral (John E. Varey, 1976, págs. 241-244). Tales cambios de actitud pasarían a reflejarse en los cánones y decretos oficiales. En las actas y documentos castellanos, todavía resuenan los ecos de la antigua controversia, pero hay también referencias particulares que no cabe sino entender como reflejo de la realidad de su tiempo. Antonio García y García (1988, págs. 45-51), ha advertido de la cautela con la que deben interpretarse los textos sinodales y la complejidad de sus fuentes y filiación y, en el mismo sentido, Humberto López Morales (1991, págs. 227-252), ha llamado la atención sobre el famoso texto de las *Partidas*.

La controversia se reavivó en el siglo xiii con la carta de Inocencio III al arzobispo de Gnesen en respuesta a su consulta sobre las celebraciones paganizantes en las iglesias los días siguientes a Navidad (1207), poco después incorporada a las sumas canónicas de la *Compilatio Tertia* y a las *Decretales* de Gregorio IX (1234), insistentemente glosadas por los juristas de la época. Allí se formulaba ya de manera rotunda la prohibición de los juegos teatrales en las iglesias: «Ludi theatrales etiam praetextu consuetudines in ecclesiis vel per clericos fieri non debent: Interdum ludi fiunt in eisdem ecclesiis theatrales, et



non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum, verum etiam in aliquibus anni festivitibus, quae contineat Natalem Christi sequuntur, diaconi, presbyteri et subdiaconi vicissim insaniae suae ludibra exercere presumunt, per gesticulationum suarum debacchationes obscenas in conspectu populi decus faciunt clericale vilescere quem potius illo tempore verbi Dei deberent praedicatione mulcere» (C. Casagrande y S. Vecchio, 1978; J. Drumbl, 1989).

La prohibición va dirigida contra las *larvae* y *theatrales ludi* que tienen lugar en iglesias y catedrales como fiestas jocosas en las celebraciones de Navidad. Parece que había cuatro tipos de fiestas jocosas o *tripudia*, que estaban relacionadas con la celebración del año nuevo, conforme documenta a fines del siglo XII el *Rationale divinatorum officium* de Jean Belethus, rector de teología de la Universidad de París: las de los diáconos, prestes, niños cantores o monaguillos y, finalmente, la de los subdiáconos «quod vocamus stultorum», celebrada en la Circuncisión, en la Epifanía o en su octava (E. K. Chambers, 1903; A. Gómez Moreno, 1991, págs. 43-44).

### 1.1. ALFONSO X, «PARTIDA I»

Título VI: *De los clérigos, et de las cosas que les pertenescen facer et de las que les son vedadas.*

Nueve órdenes de ángeles ordenó nuestro señor Dios en la iglesia celestial, et puso a cada una dellas en su grado, et dio mayoría a los unos sobre los otros, et púsoles nombres segunt sus oficios. Onde a semejante desto ordenaron los santos padres en la iglesia terrenal nueve órdenes de clérigos, et dieron a los unos mayoría sobre los otros [...] Et a estos grados de órdenes llaman al primero corona, al segundo ostiario, al tercero leedor, al quarto exorcista, al quinto acólito, al sexto subdiácono, al seteno diácono, al ochavo preste et al noveno obispo [...]. Onde pues que en el título ante deste fablamos de los obispos et de los otros perlados mayores, conviene de decir aquí de los clérigos menores et mostrar por qué han así nombre et cuántas maneras son dellos, et qué es lo que deben facer de su oficio et cuáles non pueden recebir esta orden de clerecía, et en qué manera deben vevir et ser honestos, et qué franquezas han los que las recibieren et por cuáles cosas las pierden et en qué manera, et cómo deben ser guardados et honrados.

Ley I. *Qué quiere decir clérigo*: Clérigos tanto quiere decir como homes escogidos en suerte de Dios. Et esto se demuestra por dos razones: la una porque ellos han de decir las horas et facer todo el servicio de Dios segunt que es establecido en santa iglesia; et la otra porque se deben tener por abundados et vevir de aquella suerte que dan los cristianos a Dios, así como décimas, et premicias et ofrendas. Et por ende todos aquellos que son ordenados de corona o dende arriba son llamados clérigos comunalmiente, quier sean mayores o menores.

Ley II. *Cuántas maneras son de clérigos*: [...] Et ellos [los santos padres] fecieron departimiento entre los clérigos, ca a los unos posieron en las iglesias catedrales por mayores personas

por honra de los lugares que tienen, así como deanes o prebostes, o priores, o arcedianos, et aquellos que llaman en algunas iglesias chantres et en otras capiscoles, et otros que dicen tesoreros o sacristanes, et aun hi ha otros a que llaman maestrescuela: et otros posieron en las iglesias colegiales que non son obispados, en que ha otrosí personas et canónigos en cada una dellas segunt la costumbre que comenzaron a usar quando las fecieron primeramientre. Et aun sin todos estos, otros clérigos hi ha que llaman perroquiales, que han de haber un mayoral en cada una dellas que haya cura de las almas de aquellos que son sus perroquianos: et estos han un mayoral a que llaman arcipreste, que ha de haber muchas perroquias. Pero todos estos sobredichos, como quier que sean en tantas maneras, o son prestes o diáconos o subdiáconos, o son de todos los quatro grados, o de alguno dellos, o han corona solamiente; ca otro ninguno non puede ser beneficiado en santa iglesia sinon el que hobiere alguna destas órdenes [...]

*Ley XXXIV. Cómo los clérigos deben decir las horas et facer las cosas que son buenas et convenientes et guardarse de las otras:* Apartadamente son escogidos los clérigos para servicio de Dios et por ende se deben trabajar quanto pudieren en servirle, segunt dice en la primera ley deste título, ca ellos han de decir las horas en la iglesia, et los que non podieren hi venir non deben dexar de decirlas por los otros lugares do fueren. Onde pues que puestos son para ello, et han orden sagrada et egle-sia, por cada una dellas son tenudos de lo facer. Otrosí deben ser hospedadores et largos en dar sus cosas a los que las hoberien menester, et guardarse de cobdicia mala, segunt que desuso es dicho en el título de los perlados, et non deben jugar tablas nin dados, nin volverse con tafures nin atenerse a ellos, nin aun entrar en tabernas a beber, fueras ende si lo feciesen por premia andando caminos, nin deben ser facedores de juegos por escarnio porque los vengán a ver las gentes cómo los facen, et si otros homes los fecieren non deben los clérigos hi venir porque se facen hi muchas villanías et desposturas, nin deben otrosí estas cosas facer en las iglesias, ante decimos que los deben ende echar deshonoradamientre sin pena ninguna a los que los fecieren; ca la iglesia de Dios

fue fecha para orar et non para facer escarnios en ella: et así lo dixo nuestro señor Iesu Cristo en el Evangelio, que la su casa era llamada casa de oración, et non debe ser fecha cueva de ladrones.

Pero representaciones hi ha que pueden los clérigos facer, así como de la nascencia de nuestro señor Iesu Cristo que demuestra cómo el ángel vino a los pastores et díxoles cómo era nacido, et otrosí de su aparecimiento cómo le venieron los tres reyes adorar, et de la resurrección que demuestra cómo fue crucificado et resurgió al tercer día. Tales cosas como éstas que mueven a los homes a facer bien et haber devoción en la fe facerlas pueden, et demás porque los homes hayan remembranza que segunt aquello fueran fechas de verdat; mas esto deben facer apuestamente et con grant devoción et en las cibdades grandes do hobiere arzobispos o obispos, et con su mandado dellos o de los otros que toviere sus veces, et non lo deben facer en las aldeas, nin en los lugares viles, nin por ganar dineros con ello [...]

*Ley XXXVI. Cómo los clérigos nin otros homes non deben facer juegos de escarnio con hábito de religión:* Vestir non debe ninguno hábito de religión sinon aquellos que lo tomen por servir a Dios; ca algunos hi ha que lo traen a mala entención por remedar los religiosos, et para facer otros juegos o escarnios con él: et es cosa muy desaguisada que lo que fue fallado para servir a Dios sea tornado en desprecio de sancta iglesia et en aviltamiento de la religión. Onde qualquier que en tal manera vestiese hábito de monge o de monja o de otro religioso debe ser echado a azotes de aquella villa o de aquel lugar do lo feciere. Et si por aventura clérigo feciere tal cosa, porque le estaría a él peor que a otro home, debel su perlado poner grant pena segunt toviere por razón: ca estas cosas también los perlados como los jueces seglares de cada un lugar las deben mucho escarmentar que se non fagan [...]

*(Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia, tomo I, Primera Partida, Madrid, Imprenta Real, 1807.)*

## 1.2. MARTÍN PÉREZ, «LIBRO DE LAS CONFESIONES»

Es un manual de confesores de comienzos del siglo XIV, hacia 1316, bien conocido en toda la Península. Ese tipo de escritos fue muy difundido por las órdenes mendicantes, dentro de sus propósitos de formación y educación moral.

Capítulo CXXXIV. *De los estriones que tienen oficio dannoso, et primero de los que transforman sus cuerpos en otras muchas viles semejanças:* Otrossí ay otro mester danpnoso que llaman la Escritura estriones, et son en quatro maneras. Unos son que se transforman en otras semejanças de diablos et de bestias, et desnuyan sus cuerpos et entiznanse et fazen en sus cuerpos saltos et torpes gestos et muy torpes et muy suzias juglerías, et mudan las fablas; et a las vegadas contescen peleas por onde et muertes et otros males. Et ellos fazen estas cosas por plazer a los omnes et algunos por ganar algo. En esta manera suelen andar los que fazen los çaharrones por las villas et por los mercados et detienen los omnes en vanidades et non an otro mester sino éste. Et non es oficio por que pueden salvar, ca non a en él pro, et a en él danno de sí et de todos sus christianos. Onde conviene que los que así biven que desanparen tales oficios si quieren salvar sus almas, et que bivan de otros buenos oficios et que fagan penitencia de quanto mal fizieron.

Capítulo CXXXV. *De los estriones que llamamos albardanes et profazadores et dezidores et trobadores:* Ay otra manera de estriones que llamamos albardanes, et an oficios malos, que andan de tierra en tierra et de villa en villa, et demás en las cortes et en los palacios de los reyes et de los sennores, et biven por dezir mentiras et muchos males de las lenguas. Así andan algunos albardanes que suelen andar en las casas de los reyes et de los sennores, et dizen albardanías et fazen escarnios et saben dezir mal de sus christianos por maestrías en mentiras de trobas, et porfaçan de los omnes et de las mugeres en guisa que mayor miedo an algunos de las lenguas de tales que de Dios.

En esta manera andan los pasafrios, que andan por las villas et por los mercados diziendo mentiras et çaçorrias et detienen los omnes con sus palabras et fazenles perder el tiempo espendiéndol en pecado et fazen a los omnes perder muchas pedricaciones et las oras de Dios por oír las sus mentiras. En esta manera andan algunos otros omnes et mugeres que se fazen físicos et non lo son, mandan fazer muchas melezinas que son vedadas en Santa Egleſia. Así andan otros que se trabajan de adivinar et dezir a los omnes sus faziendas por signos et por palabras et por encantaciones. Et dizen «esto vos verná» et «tal será vuestro fijo» et «en tal lugar averedes ventura», et otras cosas tales con que engannan a muchos et a muchas por levar algo dellos. Estos todos convienen que desanparen tales oficios, si penitencia quieren fazer, porque se salven et desenganen a quantos enganaron et tomen lo que con enganno levaron et fagan penitencia de todo quanto mal fizieron.

Capítulo CXXXVI. *De los joglares, que son otra manera de estriones:* Otra manera ay de estriones que se llaman joglares, et traen viuelas et cítolas et arrabaes et otros estromentos. Et esos joglares son en dos maneras. Si son tales joglares que cantan cantares de los santos o de las faziendas o de las vidas de los reyes et de los príncipes et non cantan otros cantares locos que mueven a los omes a amor mundanal et cantan en lugares honestos et non en lugares desonestos, bien podemos a estos tales joglares dar vagar a bevir de tales, tanto que se confiesen et bivan en otra manera en penitencia. Ay otros joglares que cantan cantares suzios et çaçorrias et otros cantares vanos de amor que mueven a los omnes a luxuria et a pecado que los oyen. Otros fazen algunas encantaciones, como fazen algunos paresçer con enganno que mudan algunas cosas en culebras o en ranas o dados o en otras cosas, tales fazen ellos engannosamente escarneçiendo los ojos de los locos que se pagan de ver vanidades. Et otros déstos [traen estromentos] para cantar, et algunos déstos cantan en tavernas et en torpes et desonestos lugares. Otrossí son omnes otros et mugeres que cantan sin estromentos quebrantando sus cuerpos et saltando et tornairando en doblando sus cuerpos et torçiendo

los ojos et las bocas et faziendo otros malos gestos et villanías de amor torpe et suzio, commo suelen algunos fazer, et semeja que an quebrantados los miembros et assí los menean commo si los oviesen descoyuntados. Todos estos joglares et joglaresas, cantadores et cantaderas, que tienen ofiçio del diablo para ençender los omnes et mugeres en amor malo, todos son estriones et biven en grant peligro, ca non se pueden salvar menos que desanparen aquellos ofiços del todo et vengán a penitencia.

En esta manera de estriones se cuentan los que menean palas, que fazen algunos, et los que menean arcos et algunos otros omnes et mugeres que andan con ellos. Otrossí ay otros et otras que sin palas et sin arcos fazen juegos torpes et locos et muchas joglarías et muchos cantares vanos de que se sirve el pecado et que pesa a Dios con él mucho et a los santos, et préçianse destas cosas et usan dellas en bodas, en vanaglorias et vegillias et en otros ayuntamientos de los omnes [...] Todos aquellos et aquellas que a estos estriones, conviene a saber, a los que andan en figura de diablos o de bestias o se trasforman, commo dicho es, et a los otros et a las palas et a los albardanes o maldezidores o pasafrios o joglares o joglaresas o cantadores o cantadoras de caçorría o de maldat, según dicho es, todos, digo que dan algo a los tales en razón de los ofiços que traen pagándose dellos, pierden quanto les dan [...]

(Josep Hemando, «Los moralistas frente a los espectáculos en la Edad Media», en R. Salvat (ed.), *El teatre durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986, págs. 21-37.)

### 1.3. «LIBRO SINODAL» DE PEDRO DE CUÉLLAR, 1325

El texto recoge las disposiciones del sínodo celebrado en 1325 por el obispo de Segovia don Pedro, conocido con el sobrenombre de *Collarensis*, de Cuéllar. La obra conservada contiene tres partes: el *Libro sinodal*, que viene a ser un catecismo y exposición doctrinal ampliamente desarrollada, y unas muy breves constituciones sinodales y declaraciones del obispo. Hay estudio de J. L. Martín y A. Linage Conde, 1987.

*De los oficios y juegos de que no deben usar los clérigos; de los juegos en las iglesias:* E si el clérigo se fiziere jogar, goliardo o bufón, si por huso anda en este ofiço, pierde todo privilejo clerical, sin otra monición, [en] otra guisa non le pierde ante de aquel tiempo, salvo si fuere amonestado, que en este caso dezimos quel pierde ante de aquel tiempo seyendo amonestado, quanto a todo, e quanto a los tributos e quanto a lo ál, que qualsequier quel firiese, que non será descomulgado, e quanto al juez eclesiástico, non se deve entremeter en su pleito, siquier criminal, siquier civil.

Otrosí, los clérigos non deven husar de joglares nin de alvardanes, e non deven entrar en las tavernas, si non les acaesciere en el camino, nin deven jugar a las tablas nin a los dados, que del juego de los dados se levantan muchos males [...] Nin deven jugar a juegos que vengán por suertes, pero el axedres bien pueden jugar porque viene de entendimiento e por arte [...] Otrosí, en las iglesias non se deven fazer juegos sinon si sean juegos de las fiestas, así commo de las Marías e del monumento, pero an de catar los clérigos que por tales juegos non trayan el divinal ofiço.

(*Synodicon Hispanum*, VI, ed. de A. García y García, Madrid, BAC, 1993, págs. 350-351.)

### 1.4. CONSTITUCIONES SINODALES DE SEGOVIA, 1472

Recogen las disposiciones del sínodo celebrado en Aguilafuente, en junio de 1472, por el obispo de Segovia don Juan Arias Dávila, ilustre converso que hubo de trasladarse a Roma procesado, en donde moriría en 1497. El texto original, publicado en Segovia por Juan de Párix —sin fecha, aunque hacia 1492—, es uno de los primeros incunables que se imprimieron en España. Lo referente a los espectáculos en las iglesias se repetirá casi al pie de la letra en las constituciones de Ávila de 1481.

*Que non se fagan juegos ni cosas desonestas en las iglesias el día de Navidat e los tres días siguientes:* Santidat es devida, segunt dize el profeta, a la casa del Señor, donde el santo de los santos, Jesuchristo, nuestro Señor, con tremor e humilldat

deve ser adorado e con devoçión ensalçado, en cuyo nonbre todo hinojo deve ser fincado por tierra. Contra aquesto ha seído cabsada, segunt se cree por inistigación del enemigo, de luengos tienpos acá, çierto uso e costunbre, que más verdaderamente es dicho abuso e corruptela, así en la nuestra iglesia cathedral commo en las otras iglesias del dicho nuestro obispado, conviene a saber, que los días de Sant Esteban e de Sant Juan Evangelista e de los Ignoçentes e en otros çiertos días festivos, diziéndose la misa e los otros divinales ofiços, suelen e acostunbran fazer e dezir muchas burlas e escarnios e cosas torpes e feas e desonestas, de dicho e de fecho, con que nuestro Señor es ofendido, las quales devían ser muy ajenas de toda casa de oraçión e de ofiço divinal. Por ende, nos, queriendo en aquesto dar remedio conveniente, en quanto podemos, *sancta synodo approbante*, irritamos e cassamos e anulamos la tal costunbre, uso e abuso e corruptela. E mandamos e defendemos firmemente por esta nuestra constitución e ordenança, al deán e cabillo e dignidades e personas e canónigos e beneficiados de la dicha nuestra iglesia, e a los arçiprestes e vicarios e curas e clérigos e capellanes e a todos los otros clérigos e beneficiados de todas las iglesias del dicho nuestro obispado, e a cada uno dellos, que de aquí adelante, en los dichos días e fiestas ni en alguno dellos ni en otros algunos, diziéndose la misa o Bísperas o Maitenes o otros qualesquier divinales ofiços, non digan nin fagan las semejantes burlas e cosas feas, torpes e desonestas, en dicho ni en fecho nin en otra manera alguna, ni canten chançonetas ni cantares desonestos, salvo solamente aquellas que pertenesçieren a loor e alabança de Dios e de nuestra Señora, su madre, e de los sus santos. E qualquier que las cosas suso dichas torpes e deshonestas o alguna dellas cantare o fiziere o dixere en los dichos ofiços divinales, por el mismo fecho, sin otra munición alguna, por cada vegada que lo contrario fiziere, caya, cada uno que lo fiziere, en pena, si fuere beneficiado en la dicha iglesia cathedral, de treinta reales de plata, e si fuere cura o beneficiado fuera de la dicha iglesia, de la meitat de los dichos reales [...] Pero por esto non quitamos ni defendemos que non se faga el obispillo e las cosas e abtos a él pertenesçien-

tes, que por çiertos misterios se suelen e acostunbran fazer en cada un año.

(*Synodicon Hispanum*, VI, ed. de A. García y García, Madrid, BAC, 1993, págs. 450-451.)

### 1.5. CONCILIO DE ARANDA DE 1473

Según indican las actas en su canon XIX, existía costumbre en las iglesias de la provincia, con motivo de determinadas festividades —Navidad, San Esteban, San Juan, los Inocentes, otros días festivos y misas nuevas—, de ejecutar durante los oficios diversa suerte de juegos escénicos, espectáculos y ficciones 'inhonestas'. Tales juegos y espectáculos son prohibidos por el concilio y, en cambio, son permitidos y alentados para esos mismos días las representaciones honestas y piadosas que muevan al pueblo a devoción. F. Mendoza Díaz-Maroto (1984, págs. 5-15), ha dado a conocer una traducción contemporánea de este famoso fragmento, conservada en un documento del archivo de la catedral de Toledo y destinada seguramente a la difusión en las parroquias de las disposiciones del concilio. Conviene notar que en esa versión abreviada en castellano se utiliza ya el término *representaciones* como equivalente de los *ludi, larvae, monstra, spectacula, figmenta* del texto latino: «[...] quiere en efecto que, en tanto que se faze el ofiço divino, no se fagan en las iglesias ni en las solenidades de las misas nuevas juegos ni *representaciones* desonestas ni se digan sermones ilícitos [...] Pero por esto no se defienden las *representaciones* devotas e onestas que mueven al pueblo a devoción».

Quae vero quaedam tam in metropolitani quam in cathedralibus et aliis ecclesiis nostrae provinciae consuetudo inolevit ut videlicet in festis Nativitatis Domini Nostri Jesuchristi, et sanctorum Stephani, Joannis et Innocentium, aliisque certis diebus festivis, etiam in solemnitatibus missarum novarum, dum divina aguntur, ludi theatrales, larvae, monstrae, spectacula, necnon quamplurima inhonesta et diversa figmenta in ecclesiis introducuntur; tumultuationes quoque et turpia carmina et desistorii sermones dicuntur, adeo quod divinum officium impediunt et populum reddunt indevotum [...] Nos hanc corruptelam, sacro approbante concilio, revocantes hujusmodi larvas, ludos, monstra, spectacula, figmen-



in tumultuationes fieri, carmina quoque turpia, et sermones illicitos dici, tam in metropolitani quam in cathedralibus ce-terisque nostrae provinciae ecclesiis, dum divina celebrantur, praesentium serie omnino prohibemus [...] Per hoc tamen honestas repraesentationes et devotas, quae populum ad devotionem movent, tam in praefatis diebus quam in aliis non intendimus prohibere.

(Juan Tejada y Ramiro, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España y de América*, V, Madrid, 1855, págs. 24-25.)

## 1.6. CONSTITUCIONES SINODALES DE ÁVILA, 1481

Recogen las disposiciones del sínodo celebrado en Ávila, en septiembre de 1481, por el obispo Alonso de Fonseca. En este punto de los juegos en las iglesias, repiten de manera casi literal las constituciones de Segovia de 1472.

III, 1, 4. *Que non se fagan juegos nin cosas desonestas en las iglesias el día de la Natividad y los tres siguientes, ni en las missas nuevas*: Sanctidad es devida, según dize el Propheta, a la casa del Señor, donde el sancto de los sanctos, Jesuchristo nuestro Señor, con temor y humildad y devoción deve ser adorado y ensalçado. Y contra aquesto ha convalescido, según se cree por instigación del Enemigo, de grandes tiempos acá cierto uso y costumbre, que más verdaderamente se puede dezir abuso y corruptela, así en la nuestra iglesia cathedral como en las otras iglesias del dicho nuestro obispado, conviene a saber, que en los días de S. Estevan y de Sant Joan Evangelista y de los Inocentes y en otros días festivos de por el año y en las missas nuevas y en otras cosas semejantes, diziendo la missa y los otros divinales officios, salen y acostumbran fazer çaharrones, y vestir hábitos contrarios a su profesión, los omes trayendo vestiduras de mugeres y de frailes y de otros diversos hábitos, y pónense otras caras de las que nuestro Señor les quiso dar, faziéndose homarraches, y dizen muchas burlas y escarnios y cosas torpes y feas y desonestas de dicho y de fecho, con que

nuestro Señor es offendido, y provocan a las gentes más a lascivia y plazer que a compunción y contemplación, las quales devían ser muy ajenas de toda casa de oración y del officio divinal. Y a esta causa, nos, queriendo en aquesto dar remedio conveniente, en quanto podemos, *sancta synodo approbante*, irritamos y cassamos y anulamos la tal costumbre y uso, y más verdaderamente abuso y corruptela. Y mandamos y defendemos firmemente por esta nuestra constitución al deán y cabildo y personas de nuestra iglesia, y a los arçiprestes y vicarios, curas y clérigos y capellanes de todas las iglesias del dicho nuestro obispado, y a cada uno dellos, que de aquí adelante en los dichos días y fiestas y missas nuevas y en las otras semejantes cosas ni en alguna dellas, diziéndose la missa o Vísperas o Maitines o otros qualesquier divinales officios, dentro del cuerpo de las iglesias no digan ni fagan ni permitan fazer las semejantes burlas y cosas feas, torpes y deshonestas, en dicho ni en fecho ni en otra manera alguna, ni canten chasonetas ni cantares deshonestos, salvo aquellos que pertenecieren a loor y alabanza de Dios y de nuestra Señora Sancta María, su madre, y de los sus sanctos, con devoción honestamente. Y qualquier que las cosas suso dichas torpes y deshonestas, y hábitos mudados, o alguno dellos cantare o fiziere o dixere o permitiere en los dichos divinales officios y dentro del cuerpo de las iglesias, por ese mismo fecho, sin otra monición alguna, el que lo contrario fiziere caya, cada uno que lo fiziere, en pena, si fuere beneficiado en la dicha nuestra iglesia cathedral, de cinquenta reales de plata, y si fuere tal clérigo, cura, beneficiado o capellán fuera de la dicha iglesia cathedral, en pena de treinta reales [...] Y si fueren legos los que los tales juegos deshonestos fizieren en la forma suso dicha, queremos que incurran en sentencia de excomunión mayor y reservamos a nos la absolución. Pero por esto no quitamos ni defendemos que no se faga el obispillo y las cosas y actos a él pertenecientes honesta y devotamente, que por ciertos misterios se suelen acostumbrar fazer cada año; asimismo, la representación de algún sancto o fiesta dél, faziéndose de tal manera que la devoción se acreciente en las gentes y sea compunción de sus pecados, no para burlas y promover

las gentes a placeres, salvo faziéndose con grande honestidad y devoción.

(*Synodicon Hispanum*, VI, ed. de A. García y García, Madrid, BAC, 1993, págs. 130-131.)

#### 1.7. CONSTITUCIONES SINODALES DE BURGOS, 1500, FRAY PASCUAL DE AMPUDIA

Mucha indevoción e otras desonestidades se nos ha denunciado e fecho saber que causan e siguen de los juegos e juglares que se hazen en la processión del día e fiesta del Cuerpo de nuestro Señor e Redemptor Jesu Christo, e que por ellos muchos dexan de oyr missa, seyendo fiesta tan solenne, e que otros comen e beven ante que la oyan, e que por ellos se hazen otras desonestidades e pecados que no son de dezir, e ni el pueblo, ni aún lo que peor es la clerezía, no va ni está en la dicha processión con la orden e atención e reverencia qual en presencia de tan alto sacramento se requiere antes por el contrario con mucha desorden e confusión. Por ende queriendo proveer que la dicha fiesta se celebre a honra de Dios e ensalzamiento de nuestra sancta fee cathólica, que es el fin para que fue instituida, ordenamos e mandamos, so pena de excomunión, que de aquí adelante en la dicha processión no se fagan los dichos juegos e juglares. Pero bien permitimos e damos lugar que si algunas representaciones onestas algunas personas quisieren fazer que las fagan yendo detrás del sacramento o después de fecha la dicha processión e tornado el sacramento a la yglesia mayor, en lo qual ay menos inconveniente, porque los populares, por ver las dichas representaciones, no dexan de acompañar la dicha processión.

(*Copilación de todas las constituciones del obispado de Burgos antiguas y nuevas, fecha por mandato del muy reverendo e manífico señor el señor fray Pascual, obispo de Burgos*, Burgos [Fadrique de Basilea], s.a. [1500], *apud* Jaime Moll, «Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI», *Anuario Musical*, 30 [1977], pág. 228.)

#### 1.8. CONSTITUCIONES SINODALES DE BADAJOZ, 1501

Las referencias a ceremonias dramáticas fueron ya recogidas por Antonio Rodríguez-Moñino (1950, págs. 114-115); más por extenso las ha tratado Ana M.<sup>a</sup> Álvarez Pellitero (1985, págs. 13-35).

IV, 8. *Que en las missas nuevas non se hagan juegos ni deshonestidades*: Avemos sido informados que quando algún sacerdote canta la primera missa en este nuestro obispado, se acostumbran fazer muchas deshonestidades y bayles e cantares profanos e deshonestos [...] estatuiamos y mandamos que de aquí adelante el tal missacantano ni otro alguno no sea osado de fazer las tales deshonestidades e juegos que fasta aquí acostumbravan fazer [...]

XI, 1. *Que en las yglesias no se hagan representaciones deshonestas*: Fallamos que muchas vezes en algunas yglesiaas e monesterios, así de la ciudad de Badajoz como de todo el dicho nuestro obispado, so color de conmemorar cosas sanctas e contemplativas, fazen representaciones de los misterios de la Natividad e de la Passión e Reusrrcción de nuestro Señor, Redemptor e Salvador Jesuchristo, e se fazen de tal manera que comúnmente provocan más el pueblo a derisión e distracción de contemplación que no lo traen a devoción de la tal fiesta e solemnidad e, lo que peor es, que allí se dizen palabras deshonestas e de gran disolución. Por ende, nos, deseando extirpar de la iglesia todo escándalo, *sancta synodo approbante*, ordenamos e mandamos que las tales representaciones de aquí adelante no se fagan [...] E asimismo, quitamos e reprovamos la costumbre, que más propriamente se puede dezir abusión e corruptela, que en las iglesias tienen de hazer e dezir las deshonestidades que la noche de Navidad dizen y fazen, so color de alegría que todos los fieles christianos aquella sagrada noche deven de aver, diciendo, en lugar de las bendiciones de las lecciones de los Maytines, cacephatones, e cantando cantares torpes e feos, e faziendo otras deshonestidades [...] E si algunas co-

sas quisieren cantar en tanto que las lecciones se dizen, que sean cantares devotos, adaptados al misterio e solemnidad de la fiesta [...]

(*Synodicon Hispanum*, V, ed. de A. García y García, Madrid, BAC, 1990, págs. 55, 76-77.)

2

CEREMONIAS EN LA CATEDRAL DE TOLEDO

La noticia y descripción de estas ceremonias se halla en un manuscrito del siglo xviii, h. 1785, obra del canónigo Felipe Fernández Vallejo y titulado *Memorias i disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo desde el año MLXXXV en que conquistó dicha ciudad el rei don Alonso VI de Castilla, en la Disertación V. Sobre la Música*, fols. 477-586, y en la *Disertación VI. Sobre las representaciones poéticas en el Templo y Sybila de la noche de Navidad*, fols. 587-643. El ms. se encuentra en la Real Academia de la Historia de Madrid y estas noticias sobre ceremonias dramáticas fueron recogidas y estudiadas por J. E. Gillet, 1940, págs. 264-280. La ceremonia de los Pastores, según nos refiere Vallejo, la había descrito ya en el siglo xvi el racionero de la catedral Juan Chaves de Arcayos, y la antigüedad de ambas cree que debe remontarse al siglo xiii.

2.1. [PASTORES]

También considero como privativo de este canto el desempeño de algunas ceremonias antiguas de la Iglesia, como son la de la *Sybila* y *Pastores* de la noche de Natividad, pues aunque en ellas concurren canto-llanistas y cantores con canto figurado y mixto, yo diré cuál es la causa de su introducción después de referir la ceremonia de *Pastores* como la trahe Arcayos, pues la de la *Sybila* la trataré en otra parte.

Desde el principio de la misa salen del Sagrario los Clerigos vestidos de Pastores y van al Altar mayor por el Postigo, y están arriba en lo plano mientras se dice esta misa dan-

zando y bailando, y acabada la misa toman capas los dichos dos Socapiscoles racioneros para hacer el oficio de las Laudes que se empiezan luego en el Coro, a las que habrá tañido el Campanero según es costumbre, por la señal que le hicieron quando se dixere el Hymno *Tē Deum laudamus*, con la cuerda del coro, y dicho por el Preste: *Deus in adiutorium*, desde su silla, se empieza luego la primera antiphona, que es: *Quem vidistis, Pastores?* y la dicen toda, y luego los Clerizones hechos Pastores ministrándolos su Maestro el Clauserero en el Choro mayor debajo de la lámpara de plaza a canto llano el verso *Infantem vidimus pannis involutum, et Choros Angelorum laudantes salvatorem*, y toman en el choro a decir toda la antiphona: *Quem vidistis?* y los Pastores responden entre los dos choros debajo de la lámpara de en medio el verso *Infantem vidimus ut supra*, y después dicen en el choro tercera vez toda la antiphona *Quem vidistis?* y responden los Pastores desde la puerta del coro del Arzobispo el verso *Infantem*, y luego salen los Socapistoles con las capas de brocado y cetros y llegan a los lados del Águila del choro del Arzobispo, y allí los cantores a canto llano les hacen las preguntas siguientes y los Capiscoles asen de las manos a dos de aquellos Pastorcicos y les preguntan juntamente con los cantores lo siguiente:

<i>Canto-llanistas</i>	Bien vengades, Pastores, que bien vengades. Pastores, ¿do anduvistes? Decidnos lo que vistes.
<i>Cantores...</i>	Que bien vengades.
<i>Canto-llanistas</i>	Pastores del ganado, decidnos buen mandado.
<i>Cantores...</i>	Que bien vengades.
<i>Melódicos...</i>	Vimos que en Bethlén, Señores, nació la flor de las flores.
<i>Cantores...</i>	Que bien vengades.
<i>Melódicos...</i>	Esta flor que hoy ha nacido nos dará fruto de vida.
<i>Cantores...</i>	Que bien vengades.
<i>Melódicos...</i>	Es un Niño y Rey del Cielo que hoy ha nacido en el suelo.

<i>Cantores...</i>	Que bien vengades.
<i>Melódicos...</i>	Está entre dos animales embuelto en pobres pañales.
<i>Cantores...</i>	Que bien vengades.
<i>Melódicos...</i>	Virgen y limpia quedó la madre que le parió.
<i>Cantores...</i>	Que bien vengades.
<i>Melódicos...</i>	Al Hijo y Madre roguemos, les plega que nos salvemos.
<i>Todos...</i>	Que bien vengades.

En la substancia se hace hoy esta ceremonia como la refiere el racionero Arcayos. La danza en el plano del altar mayor se habrá omitido por evitar excesos, por considerarla abuso, y porque siempre procura el Dean o Presidente se execute con la mayor seriedad. No intento ahora hablar del sentido misterioso de esta ceremonia, que significa el gozo que tubieron los Pastores en la noche del Nacimiento de nuestro Redentor, ni de su venerable antigüedad, pues en varias liturgias se encuentra el *Oficio de Pastores*, y esta ceremonia que descendió a nosotros de los monasterios benedictinos, se acostumbraba hacer en las Iglesias de Reims, Roam y otras de Francia. Ni tampoco quiero detenerme a probar que las coplas castellanas que se la añadieron en el siglo XIII y acaso por D. Jofre de Loaysa son una paráfrasis de la Profecía de la Sybila Eritrea que llamó a Christo *flor* conviniendo con Isaías y de la antiphona *Quem vidistis* que usa la Iglesia en el oficio de aquella noche. Todo esto pide más tiempo y tratarse más de propósito. Me ciño a reflexionar que habiendo sido privativa esta ceremonia del canto eugeniano, como se infiere de las respuestas latinas *Vidimus* que en este canto conserva aún, se vio precisado a partir su corto caudal con el figurado [...] (fol. 491).

## 2.2. [REYES MAGOS]

Tubieron principio entre nosotros estas Farsas Sagradas el siglo XII, porque constando que la Cofradía de los Hermanos de la Pasión, cuyo instituto era el de representarla en los tem-

plos, existía ya en Italia el siglo XIII y habiendo pasado de nuestro Reyno a aquel, se sigue necesariamente estaría propagado en España algunos años antes. Lo cierto es que traen el origen de las costumbres arabescas, que a las adiciones extravagantes que tubieron después dio ocasión la *Fiesta de los Fatuos* y que su aumento y mejoras provienen de las Justas Provenzales, y lo cierto es también que en nuestra Iglesia juzgo estaban introducidas el siglo XIII, pues en un código de nuestra Librería se halla escrita como si fuera prosa y con el epígrafe *Romance a los Santos Reyes* una representación de la fiesta de la Epiphanía, que doy íntegra para que cotejándola los eruditos con la fiesta de la Estrella, que según Edmundo Martenne se hacía en los monasterios antiguos, vean si a corta diferencia en la substancia no es aquella ceremonia trasladada al idioma vulgar y metro.

Dieus criador, quál maravela  
non sé quál es achesta strella  
agora primas la é veida,  
poco tiempo a que es nacida:  
nacido es el Criador, 5  
que es de las gentes Senior.  
Non es verdad, non sé qué digo  
todo esto non vale un figo.  
Otra nocte me lo cataré  
si es verdad bine lo sabré. 10

bine es verdad lo que io digo  
o en todo, en todo lo prohio  
non pudet seer otra senal?  
achesto es i non ál.  
Nacido es Dieus por ver defembre 15  
in achest mes de December.  
alá irá o que fure aora loé  
por Dieus de todos lo terné +

Esta strella non sé de donde vinet,  
quin la trae o qui la tine 20  
por qué es achesta senal?

en mos dias on vi a tal.  
Certas nacido es en terra  
aquel que en pace i en guerra  
Senior a a seer da Oriente 25  
de todos hata in Occidente.  
Por tres noches me lo veré?  
i más de vero lo sabré.  
En todo en todo es nacido?  
non sé si algo es veido 30  
iré lo aoraré  
i pregaré i rogaré +

O al Criador a tal facida  
fu nunquas al quadre falada  
o en Escritura trubada? 35  
tal Strella non es in celo,  
de esto so io bono strelero  
bine lo veo sin es escarne  
Dieus ome es nacido de carne  
que es Senior de todo mondo 40  
asi como el celo es redondo  
de todas gentes Senior sera  
i todo seglo sugara

(.....)

Sea o no esta poesía de las primeras que compuso el rey D. Alonso en idioma portugués o gallego, no se la puede señalar menos antigüedad que el siglo XIII ni admite duda se hizo para representar en la fiesta de la Epiphanía. Y si fuesen de fácil reducción a la imprenta los puntos, señales, círculos, semicírculos y cruces que tiene en su original, se percibirían desde luego la diversidad de interlocutores o personas que forman el diálogo, la diferencia de scenas y las advertencias de inflexiones de voz y actitudes de cuerpo que señala. Téngola por una de las representaciones poéticas del templo de las más antiguas de nuestra nación y, sin que la fantasía supla algo de lo que fue, me represento los tres personajes con cetros y coronas, saliendo cada uno de lugar diferente de la iglesia, seguidos



de criados que llevan los dones, hablando con Herodes y a éste, de resulta del coloquio, airado, consultando a sus sabios; en una palabra, me parece ver el tropel de gentes que con motivo de este espectáculo devoto está lleno de admiración.

Semejantes representaciones sagradas, que fueron frecuentes en casi todos los reynos de Europa en los siglos de muy poca instrucción, aprehendo no eran reprehensibles hasta que se mezclaron con los vicios de los juglares y farsantes públicos. Aunque en todos tiempos ha havido gentes rústicas, sencillas e ignorantes de nuestros misterios y que no entienden sino por objetos groseros y materiales las cosas, era aquella edad muy poco culta y no tenían los fieles el pasto espiritual tan abundante como en la nuestra, y así me inclino habría entonces niños, mugeres y varones que oyendo y viendo representar la Pasión de Christo en aquel estilo tosco, se pasarían más, llorarían más y se inflamarian más que ahora subcede oyéndosela al más célebre orador. No se representaban mas que para solemnizar las fiestas: no se representaban otros asuntos que los de la Escripura o vidas de los Santos: no las representaban gentes venales, sino los niños, clerizones, mozos de coro o seculares de buena conducta, y no se representaban sin concurrencia de los Cavildos y Cuerpos Eclesiásticos circunspectos, que no permitían el menor gesto, la más mínima descompostura o acción que desdигese al santuario (fol. 590).

### 2.3. [SIBILA]

Habiéndose prohibido con tanta razón toda farsa sagrada en iglesias, calles y teatros públicos y habiendo concurrido nosotros a la total reforma de estos abusos dando de los primeros el exemplo, no será extraño veamos si la Sybila que canta la noche de Navidad es, como erradamente creen algunos, una reliquia de las representaciones poéticas y un acto de los que se acostumbraban a hacer en los siglos poco ilustrados. Digamos antes lo que es y examinemos después si es una ceremonia antiquísima y venerable, que en lo substancial no ha padecido alteración, y que debemos conservar

interin no se vicie o introduzca en ella alguna novedad reprehensible.

En nuestra Santa Iglesia la noche de la Natividad de nuestro Señor Jesuchristo, concluido el himno *Tē Deum laudamus* [En nota: 'Quando se seguía el Breviario antiguo toledano, se hazía esta ceremonia después de la 6.<sup>a</sup> lección de Maitines'], sale de la sacristía un Seise vestido a la oriental, representando a la Sybila Herophila o de Eritrea. Acompañanle quatro colegiales infantes: dos que con albas, estolones, guimaldas en la cabeza y espadas desnudas en la mano, dicen hacer papeles de Ángeles, y otros dos con las ropas comunes de coro y con el fin de que por las hachas encendidas que llevan sean más visibles los tres personajes. Suben todos cinco a un tablado que está prevenido al lado del púlpito del Evangelio y, colocados como representa la lámina que he puesto por cabeza de la disertación, esperan se concluyan los Maytines, y principia la Sybila a cantar las siguientes coplas:

SYBILA            Quantos aquí sois juntados  
                         ruegos por Dios verdadero  
                         que oigáis del día postrimero  
                         quando seremos juzgados.  
                         Del cielo de las alturas  
                         un rey vendrá perdurable  
                         con poder muy espantable  
                         a juzgar las criaturas.

Haora los Ángeles que han tenido las espadas levantadas, las esgrimen y la Música canta en el Coro:

                         Juicio fuerte  
                         será dado  
                         cruel y de muerte.  
SYBILA            Trompetas y sonos tristes  
                         dirán de lo alto del cielo:  
                         Levantaos, muertos del suelo,  
                         recibiréis según hizistis.  
                         Descubrirse han los pecados  
                         sin que ninguno los hable

a la pena perdurable  
do irán los tristes culpados.

MÚSICA Juicio fuerte  
será dado  
cruel y de muerte.

SYBILA A la Virgen supliquemos  
que antes de aqueste litijo  
interceda con su hijo  
porque todos nos salvemos.

MÚSICA Juicio fuerte  
será dado  
cruel y de muerte.

Concluido todo esto, baxan todos del tablado y dando una buelta por dentro del coro se van.

No extrañaré que el lector antes de oír mi dictamen califique esta scena por uno de aquellos juguetes pueriles que en tal noche introduxo el júbilo o por una de aquellas representaciones sagradas de que hemos hablado. La descripción rigurosa que he echo de este acto en que se presentan desde luego a la consideración música, tablado, poesía en lengua vulgar y disfraces, podría inclinarle a pensar así, que es como yo he pensado antes de reflexionar mucho sobre él, pero habiéndole examinado prolixamente considero es una ceremonia de grande antigüedad y edificación, y que ha variado muy poco en uno u otro accidente.

Prescindamos ahora de las questionnes obvias de la existencia de las Sybilas, del número de ellas, de la verdad de sus nombres y de la autenticidad de sus libros, y semejantes hechos indisputables.

Varias catedrales y monasterios de Francia acostumbraban a cantar en la noche de la Natividad los versos proféticos del Juicio último, que muchos P. P. atribuyen su original a la Sybila Eritrea. Esta costumbre que en los Galias introduxeron los monges de Oriente, pues también la observaban varias iglesias de África, descendió a nosotros en la restauración de nuestra Iglesia. Los benedictinos franceses, que en el siglo XI arreglaron gran parte de nuestro ritual, la establecieron como muy oportuna y devota, y los mismos be-

nedictinos que ocuparon después varias sillas episcopales de nuestros reynos, la propagaron en sus respectivas iglesias, y quando escribía Santo Tomás de Villanueva aún la observaban algunas.

Reconocida su antigüedad y el conducto puro por donde llegó a nosotros, no habrá persona piadosa que no sienta es muy oportuna y útil su continuación. El mismo santo arzobispo la zelebra y da los motivos por que debe hacerse. Es muy propio recordar a los fieles en la venida primera de Christo al mundo por su nacimiento, la segunda venida que hará en el día del Juicio Universal. Es muy debido disponer los corazones christianos para el recibimiento del Rey de los Reyes en el santo amor y temor, y es muy oportuno que al mismo tiempo que a todos se les anuncia Redentor, se les haga saber era Juez, para que ninguno alegue ignorancia ni excusa quando se le tome residencia de sus obras.

A la verdad que es preciso mueva el ánimo de los oientes una voz delgada y lamentable que con pausa y gravedad predice el día tremendo del Juicio. Este fue el fin santo que tubieron tantos hombres grandes para introducir la ceremonia de la Sybila y el deseo de aumentar una sensación provechosa en los corazones o más duros o más ignorantes el motivo que tubieron sus dignos subcesores para alterarla algo.

He dicho cuidadosamente para alterarla algo, pues bien creo que al principio se haría en nuestra Iglesia como en la de Roam, París o Narbona, y que se cantarían en latín los versos sybilinos, bien fuese según la versión que pone S. Agustín en la *Ciudad de Dios*, bien según la que pone Eusebio Cesariense en la *Oración de Constantino*, o bien según la que ponen otros muchos, pues todas convienen en la substancia. La prueba de esta conjetura es que nuestra Sybila los lleva como por adorno escritos en una tarjeta que se le prehende en el hombro izquierdo, y son como se sigue:

Iudicii in signum tellus sudore madescet;  
Ex Rex Eternus summo descendet Olympo:  
Scilicet ut carnem, mundum ut judicet omnem  
Unde Deum fidi, diffidentisque videbunt  
Summum cum sanctis in seclī fine sedentem.

Pero como el fin de esta ceremonia era instruir al pueblo y, cantando los versos en latín y en el Coro por algún Psalmista, las gentes rústicas no entendían la fuerza de ella, quisieron sensibilizarla más vistiendo un Niño a la oriental y poniendo en la boca de éste unos versos castellanos que en el concepto dicesen lo mismo que los otros. Favorecía a los que pensaron así el uso de nuestra Iglesia que desde el siglo XIII cantaba los milagros de Nuestra Señora varios días, y éstos estaban arreglados a la música, idioma y poesía de aquel tiempo, como se conoce del *Libro de Cantigas* del rey D. Alfonso que se guarda en nuestra Biblioteca, y también les favorecía para tratar en romance los asuntos más sagrados la versión de la Biblia que el mismo Rey Sabio mandó hacer, y las representaciones de los misterios de nuestra religión, que ya eran comunes en los templos. Como a los fines del siglo XIII o principios del XIV infiero es la traducción del sentido de esta profecía latina al idioma vulgar, pues aunque hoy parece su estilo y locución más moderna, se deja percibir la han ido acomodando al siglo presente y suavizando las voces *juntados* por *aiuntados*, *hijo* por *fijo*, *litijio* por *litijo*, y *hablar* por *fablar*. No obstante acomodaron el género de rima quanto pudieron a la similitud de los otros, y se advierte en él el cuidado de los antiguos, como nota Lope de Vega [*Laurel de Apolo*, silva 4.<sup>a</sup>] [...]

Se percibe la recta intención de los que alteraron en algo la ceremonia y que su ánimo fue el conmover al auditorio y no el de regalarle los oídos y divertirle, pues dispusieron una letra sencilla y expresiva del asunto, pero arreglada a una música tan patética y poco grata a los oíentes que no hay uno que no desee se concluya quanto antes. Esta es la música con que se cantan dichos versos y la que se ha conservado de tiempo inmemorial tradicionalmente: háganse cargo de ella los Profesores y conocerán el efecto que podrá causar en los que sean más aficionados [...]

De la observación sola de esta música inocente, sin bajo, sin acompañamientos de instrumentos y que la desempeña siempre un individuo de los de la Melodía resulta una de las pruebas más eficaces en favor de esta ceremonia. Porque si hubiera tenido por objeto alguno de los que hemos notado en las representaciones dramáticas corrompidas, aunque su

composición fuese triste, se hallaría acompañada de menestres y chirimías, que fueron siempre en todas partes los corifeos y los socios de ellas. Además, que el aparato con que se executa no es de aquellos que por su artificio y suntuosidad previene el ánimo de los concurrentes. Toda la decoración del teatro en que sube el Niño a cantar es una tarima humilde y tan desnuda de adorno que ni aún se la cubre con una alfombra.

Ni los Ángeles acompañantes, que conjeturo se le añadieron, son para aumentar la comparsa: bien claro es el motivo por qué los pondrían. Así como para hacer más perceptible el ministerio de estos Espíritus los días en que celebra la Iglesia la fiesta de S. Gabriel, S. Miguel y Ángel Custodio, se acostumbra a poner cerca del altar un Sacerdote vestido con dalmática y con un incensario dorado e incienso al Sacramento, sensibilizando de este modo al pueblo ignorante la misteriosa visión de S. Juan: *Stetit Angelus iuxta aram templi habens thuribulum aurum in manu sua*. Así también en esta ceremonia, que toda se dirige a anunciar el día tremendo del Juicio, quisieron sensibilizar por los Ángeles armados con espadas desnudas y prevenidos a hacer justicia la ira del Señor.

Sin que pueda objetárenos se hace abuso de las vestiduras sagradas, pues visten albas los legos, porque podemos responder a esta objeción lo que respondieron los monges de Cluni habiéndosela hecho en otro caso semejante: *Habemus albas non sacras*.

Confieso sencillamente me he puesto a examinar con todo cuidado y reflexión esta ceremonia y no hallo en sus circunstancias la analogía más remota con las piezas dramáticas que otro tiempo hizieron parte de la solemnidad en las funciones eclesiásticas y que después tan justamente se han prohibido por haberse viciado tanto. Pero aunque graciosamente conceda a los nimiamente severos que conviene en algunos accidentes con las representaciones sagradas antiguas, nada encuentro reprehensible en ella. ¿Por ventura es de aquellas ridículas que acostumbraron en el siglo XI los diocesanos de Rouen y de Beauvais? ¿Es de aquellas en que hay sentido violento de la Escritura, alegoría impropia, diálogo entre personas santas, mezcla de chocarrería y moralidad, cantinela inde-

cente, música teatral y aparato cómico? ¿Es de aquellas que interrumpe los divinos oficios, que distrahe la devoción de los fieles y que ocasiona la menor profanación? ¿En una palabra, es de aquellas que prohíben los Concilios, que resisten los prelados y que procuraron desterrar del templo nuestros mayores? Pues si no es de aquellas, debe conservarse por lo que expresa, por los elogios que ha debido a los varones santos y doctos y por su venerable antigüedad, por el respeto a la memoria de sus dignos introductores y porque siempre que se execute entre nosotros, como hoy se executa, es preciso produzca en los corazones bien dispuestos efectos saludables (*Disertación VI. Sobre las representaciones poéticas en el Templo y Sybila de la noche de Navidad*, fols. 627-640).

## Apéndice II

### Espectáculos cortesanos y ciudadanos

1  
FIESTAS EN EL PALACIO  
DEL CONDESTABLE IRANZO

AÑO 1461

[*Los tres Reyes Magos*]

Así venido e llegado a la dicha çibdad de Jahén, como luego sobrevinieron las fiestas de la Natividad de Nuestro Señor Ihesuchristo de mil e quatroçientos e sesenta e uno años, dos días antes enbió mandar [...], e porque por el puerto de Almarjal no pudiese entrar gente poderosa de moros sin ser sentidos, que fiziesen poner buenas guardas en él [...] Pasada la Pascua e venido el domingo primero después della, mandó conbidar para que comiesen e çenasen con él todos los señores de la iglesia mayor [...] Y en la noche, los dichos señores Deán e Cabildo çenaron con él, e ovo muchos momos e personages, e danças e bailes y cosautes. Y luego el día de la fiesta de los Reyes siguiente mandó conbidar al dicho señor Obispo e a todos los cavalleros, justiçia, regidores, jurados e otros escuderos, e algunas dueñas e donzellas de la dicha çibdad para que comiesen e çenasen con él [...] E seyendo ya tienpo se retrayó a çenar. Y después de fecha la representación de *Los tres Reyes Magos* con mucha devoción, e así mismo pasada la mayor parte de la noche en bailes y danças, e dada la colación, çesó el festejar e fue cada uno a reçebir aquella recreación que la umana natura demanda.



## [Momos cautivos]

Ya de la Natividad las fiestas pasadas, como el dicho señor Condestable, segund lo que después paresció, de muchos días antes desease e ya toviere acordado y asentado en su ánimo de çelebrar sus magníficas bodas con la señora Condesa, su esposa, y resçeibir las bendiciones de la Madre Santa Iglesia [...] El ya dicho día domingo, el dicho señor Condestable e la señora Condesa su esposa partieron de su posada para ir a la iglesia mayor a se otorgar jurisdicción matrimonial en una manera çelestial [...]. En aquella prinçipal mesa de la ya dicha sala se asentaron a comer los dichos señores Condestable y Condesa [...] Pasado el comer y alçadas las mesas, tocaron las dulçainas ençima de un cadahalso de madera que al otro cabo de la sala estava. Y el dicho señor Condestable començó de dançar con la señora Condesa con la mayor gracia del mundo [...] E ya del todo el día pasado e la noche venida e grant parte della pasada en bailar e dançar e cosautes, segund dicho es, vinieron a la çena [...]

Y después que los dichos señores y las otras gentes ovieron çenado, luego los minstreles tocaron las dulçainas, los quales de aquellas fiestas, segund lo que trabajaron, no me pasmo sino cómo no perdieron el seso. Y al toque dellas, después qu'el dicho señor Condestable y la señora Condesa e doña Juana, su hermana, e su hermano e otros un rato ovieron dançado, sobrevino un esquadra de gentiles onbres de su casa en forma de personas estrangeras con falsos visajes, vestidos de muy nueva e galana manera, es a saber, de un fino paño muy mucho menos que verde, representando que salían de un crudo cautiverio, do les fue libertad otorgada condiçionalmente, que a la fiesta de los dichos señores Condestable y Condesa viniesen servir y onorar. Los quales dançaron e bailaron bien más de tres oras.

Y dado fin al dançar, la colaçión de muchos confites y conservas fue mandada trer y fecha, el señor Condestable se retrayó a su cámara con la señora Condesa.

Este día no salió la señora Condesa de su cámara nin las otras señoras vinieron a la sala porque le fazién conpañía, salvo la señora doña Juana que, después de comer, el señor Condestable mandó venir con algunas donzellas para que danzasen con él [...] Después ovo grant juego de cañas fasta que vino la noche, y pasada grant parte della y así mismo la çena, porque la condesa estava en su cámara, el señor Condestable se subió arriba, a otra sala muy bien arreada de nuevos e finos paños françeses, y con él los señores Obispos y Arçediano de Toledo, y todos los otros cavalleros e gentes, porque la dicha señora de su cámara pudiese mirar los que festejavan.

Y estando así, sobrevino otra manera de gente de falsos visajes, casi venida a libertad, con ropas bien fechas de un fino azul, bordadas de muy bivas e discretas invençiones. Y después que por tres o quatro oras ovieron dançado, vino la colaçión de muy muchos confites; la qual reçebida, el dicho señor Condestable quedó retraído e todos se fueron a reposar.

## [Gentes vencidas. Artificio de la serpiente]

El lunes pasado y el martes venido [...] Así mesmo este día la señora Condesa no desçendió de arriba [...] Y pasado este día y lo más de la noche, después de la çena, en la sala de arriba, do la señora Condesa estava en su cámara, estando el señor Condestable y los señores Obispos y Arçediano, su hermano, con todas las otras gentes, que apenas podían caber, una infantería de pajes pequeños vinieron vestidos de jubones de fino brocado y sobr'ellos unas jaquetas cortas muy bien trepadas de paño verde, forradas en fino amarillo, las mangas largas trepadas, con sus capirotos. Los quales tomaron por invençión que era una gente de inota e luenga tierra, la qual venía destrozada e vencida de gente enemiga; e que no solamente les avía destroido sus personas e bienes, mas los templos de la fe suya, los quales bienes dezían que entendían

fallar en estos señores Condestable y Condesa. E que viniendo cerca de aquella çibdad, en el paso de una desahitada selva, una muy fiera y fea serpiente los avía tragado, e que pidían subsidio para dende salir. A la puerta de una cámara que estava al otro cabo de la sala, enfrente do estava la señora Condesa, asomó la cabeça de la dicha serpiente, muy grande, fea de madera pintada; e por su arteficio lançó por la boca uno a uno los dichos niños, echando grandes llamas de fuego. Y así mismo los pajes, como traían las faldas e mangas e capirotes llenas de agua ardiente, salieron ardiendo, que pareçia que verdaderamente se quemavan en llamas. Fue cosa por çierto que mucho bien paresció. Y después que un rato ovieron dançado y bailado, çesaron de aquello e, fecha la colaçión, todos se fueron a reposar e dormir.

#### [Momos heridos]

Otro día miércoles [...] E por quanto este día recreció mucha pluvia del çielo, nin se corrieron toros nin se fizieron otras novedades, salvo en dançar y bailar y cantar en cosaute y otros entremeses a tales fiestas anexos pasaron el día e la noche, fasta que fue tienpo de se retraer a la recreción que por todos era deseada.

El jueves siguiente [...] se fizo un grande e muy frequentado juego de cañas, do asaz cavalleros salieron feridos [...] Y después de çenar, vinieron momos, mantos la meitad brocados de plata e la meitad dorados con cortapisas, en las partes izquierdas sendas feridas, sonbreros de bretaña, en ellos penas y veneras, y con sus bordones; e dançaron por grant pieça. Y después el dicho señor Condestable y la señora Condesa dançaron y bailaron y cantaron, fasta que fue ora de dormir. Y así en esta manera pasaron el viernes siguiente [...] Porque, segund los muchos e diversos actos e cosas que en estas fiestas pasaron, no solamente fuera trabajoso a quien todas las presumiera poner por escripto, mas casi imposible, e a los lectores e oyentes aún fuera cabsar enojo o fastidio; y por tanto çesé de esplanar por menudo las otras cosas que todos los otros días pasaron fasta en fin de las fiestas, salvo que en mu-

chos e continuos juegos de cañas e correr toros gastavan el tienpo, tanto que la claridad del día durava. Y después de reçeibir cada uno la sustentación conviniente, la escuridad de la noche venida, en muchos momos y personajes de tantas y tan discretas invençiones e enpresas que fingían tomar, y con tan diversas aposturas y arreos, que es cosa increíble.

AÑO 1462

#### [Representación de los tres Reyes Magos]

Las fiestas de la Natividad de Nuestro Señor e Salvador Ihesuchristo del año de mil e quatroçientos e sesenta e dos años venidas e llegadas [...] el día de los Reyes así mesmo mandó conbidar todos los regidores, jurados, cavalleros e escuderos, e algunas dueñas de la dicha çibdad para que comiesen y çenasen con él. Y antes de la çena, delante de su posada, mandó poner la sortija. Y estando la señora Condesa y las señoras doña Guiomar Carrillo, su madre, y doña Juana, su hermana, con otras muchas dueñas y donzellas en la torre más alta de su posada mirando e otras muchas gentes cavalgando y a pie por las calles e ventanas, paredes, tejados, y con muchas antorchas y faraoes, que no paresçia sino en meitad del día por la grande claridad de la lumbre, el dicho señor Condestable partió de la posada de Fernando de Berrio, regidor de la dicha çibdad, do ordenó de salir, que es a la Madalena, e atravesó casi toda la dicha çibdad [...] Y así llegó al lugar do estava puesta la sortija, acompañado de muchos cavalleros, e tronpetas e atabales e chirrimías, e espingarderos, e bozes e gritos, e muchas antorchas, con el mayor estruendo y roído del mundo. E como llegó, luego se quitaron todos los falsos visajes. Y para los dos primeros cavalleros que entrasen por la sortija mandó poner dos jubones de brocado, y para cada uno de los otros que dende en adelante la levasen, cada quatro varas de seda. Y con esta cobdiçia de ganar los dichos jubones todos los dichos cavalleros fizieron muchas carreras y asaz dellos levaron la dicha sortija [...] Y después que dos o tres horas pasaron en esto, vino a descavalgar a su posada, do estavan las mesas e aparadores en punto [...]

Y desde ovieron çenado y levantaron las mesas, entró por la sala una dueña, cavallera en un asnico sardesco, con un niño en los braços, que representava ser Nuestra señora la Virgen María con el su bendito e glorioso Fijo, e con ella Josep. Y en modo de grant devoçión, el dicho señor Condestable la reçibió e la subió arriba al asiento do estava, y la puso entre la dicha señora Condesa e la señora doña Guiomar Carrillo, su madre, e la señora doña Juana, su hermana, e las otras dueñas e doncellas que ende estavan. Y el dicho señor se retrayó a una cámara que está al otro cabo de la sala, y dende a poco salió de la dicha cámara con dos pajes muy bien vestidos, con visajes e sus coronas e las cabeças, a la manera de los tres Reyes Magos, y sendas copas en las manos, con sus presentes. Y así movió por la sala adelante, muy muncho paso, e con muy gentil contenençia, mirando el estrella que los guiava, la qual iba por un cordel que en la dicha sala estava. E así llegó al cabo della, do la Virgen con su Fijo estavan, e ofresció sus presentes, con muy grant estruendo de tronpetas e atabales y otros estormentes. Y esto así fecho, retrayóse a la dicha cámara, do salió vestido de otra manera.

Y luego tocaron las chirimías e començó a dançar con la señora Condesa e doña Juana, su hermana, e después otros gentiles onbres e pajes e donzellas. E desde ovieron un rato dançado y bailado, troxieron la colaçión, e ratrayóse a dormir.

Esta fiesta fazían e solepnizava el dicho señor Condestable en cada un año, segund dicho es, lo uno por devoçión y lo ál porque en tal día nasció el Rey nuestro señor, cuyo serviçio él tanto deseava y procurava.

AÑO 1463

[*Farsa morisca*]

Venidas las fiestas de la Natividad de Nuestro Señor Ihesuchristo del año del señor de mil e quatroçientos sesenta e tres años, como todos conosçiesen qu'el deseo del dicho señor Condestable fuese exerçitarse, después de los fechos tocantes a la guerra, en conbites e salas, fiestas e juegos de cañas,

e otros actos de plazer es onestos, do lo suyo con todos pudiese gastar, buscavan envençiones tocantes a esto.

Y el domingo que fue segundo día de Pascua, después de comer, se acordaron dozientos cavalleros de los más principales y mejor arreados de su casa e de la çibdad de Jahén, la meitad de los quales fueron en ábito morisco de barvas postizas, e los otros christianos.

E los moros fingieron venir con su Rey de Marruecos de su reino, y traían delante al su profeta Mahomad, de la casa de Meca, con el Alcorán e libros de su ley, con grant çirimonio, en una mula muy enparamentada, y en somo un paño rico en quatro varas, que traían quatro alfaquíes. E a sus espaldas venía el dicho Rey de Marruecos, muy ricamente arreado, con todos sus cavalleros bien ajaezados, e con muchos tronpetas e atabales delante.

E desde fue aposentado, enbió con dos cavalleros suyos una carta bermeja al dicho señor Condestable. Los quales, desde la puerta de su posada, le fizieron saber cómo estavan allí dos cavalleros del Rey de Marruecos, que le querían fazer reverençia e dar una carta que del rey su señor le traían. A los quales el dicho señor mandó responder que entrasen. E luego descavalgaron de sus cavallos y entraron en una sala de su posada, muy bien guarneçada de gentiles paños franceses, do lo fallaron con la señora Condesa, su muger, él y ella muy ricamente vestidos e bien aconpañados de muchos cavalleros e escuderos, e dueñas e donzellas de su casa e de la dicha çibdad.

E como llegaron a él, después de le aver besado las manos, diéronle una carta bermeja, que dezía en esta manera:

«El Rey de Marruecos, bevedor de las aguas, paçedor de las yervas, defendedor de la ley de Mahomad —guárdelo Dios con su mano la grande—, salud dé sobre vos, el valiente y esforçado e noble cauallero don Miguel Lucas, Condestable de Castilla —hónrelo Dios, anpárelo Dios—. Fago vos saber cómo, oyendo la grant destruiçión e derramamiento de sangre que vos, onrado cavallero, avéis fecho en los moros del Rey de Granada, mi tío, delantero de los muchos trabajos, sofridor de los grandes miedos, guerreador contra los muchos christianos —defiéndalo Dios, efuérçelo Dios de su esfuerço—. E ve-

yendo qu'el nuestro Mahomad así nos olvida e el vuestro Dios así vos ayuda, yo soy venido, con acuerdo e consejo de todos los mayores e más principales cavalleros de mi reino, por ver la çirmonia de vuestra ley, que tanto nos es ofensiva. E porque si a vos plazerá de mandar que oy vuestros cavalleros christianos con los mis moros jueguen las cañas, e si en aquesto como en la guerra vuestro Dios vos ayuda a levar lo mejor, luego el nuestro profeta Mahomad e los libros de nuestra ley que comigo mandé traer serán de mí e de mis moros renegado. E por mí e por ellos desde aquí me someto a ser a vuestra ordenança e mandado, e de vos conosçer vasallaje, e de reçeibir vuestra christiandad en el río, o do devamos ser bautizados. Eforçado señor y noble Condestable, onre vos Dios, anpárevos Dios con su onra e su esfuerço.»

La carta leída, el dicho señor Condestable respondió a los dichos cavalleros que le plazía de buena voluntad. E luego cavalgó, e mandó que todos los cavalleros, que estavan en punto, viniesen a jugar a las cañas con los dichos moros. El qual juego se fizo en la plaça de Santa María, por espaçio de más de tres oras, tan porfiado, que ya los cavallos no se podían mover, do andavan muchos braçeros e muy desenbueltos cavalleros. E depués que ovieron jugado las cañas, el Rey de Marruecos, con todos sus moros, levando su profeta Mahomad e su Alcorán delante, llegó al señor Condestable e fizole un razonamiento so la forma siguiente:

—Muy noble señor Condestable: Yo he visto e bien conocido que, no menos en el juego de las cañas que en las peleas, vuestro Dios vos ayuda, por do se deve creer que vuestra ley es mejor que la nuestra. Y pues así es, yo e mis moros renegamos della y de su Alcorán, y del nuestro profeta Mahomad.

Y diziendo e faziendo, dieron con él e con los libros que traían en tierra. E con muy grandes alegrías e gritas, e con muchos tronpetas e atabales, fueron con el dicho señor Condestable por toda la çibdad fasta la Madalena. Y en la fuente della lançaron al su profeta Mahomad, y a su Rey derramaron un cántaro de agua por somo de la cabeça, en señal de bautismo; e él e todos sus moros le besaron la mano. E de allí toda la cavallería e la grant gente de pie de onbres e niños vi-

nieron a la posada del dicho señor Condestable, con mucho plazer e alegría, dando gritos e bozes; do a todos generalmente dieron colaçión de muchas frutas e vinos.

AÑO 1464

[*Relación de fiestas*]

En esto llegaron las fiestas de la Natividad de Nuestro Señor Ihesuchristo, que fue año de mil e quatroçientos e sesenta e quatro años. Y como quiera que en algunos lugares desta escriptura es ya repetido asaz vezes cómo y en qué manera en las dichas fiestas [...] el dicho señor Condestable siempre tenía [...], acordé de poner aquí por orden todas las fiestas y çirmonias de aquellas, e salas e conbites que en cada un año acostunbrava fazer [...] Para estas fiestas de la Natividad, su postero de estrados aderesçava muy bien todas las salas de su posada e palacio [...] E para esta noche mandava que se fiziese la *Estoria del nascimiento del Nuestro Señor e Salvador Ihesuchristo e de los pastores*, en la dicha iglesia mayor, a los maitines, segund a la fiesta y nascimiento de Dios Nuestro Señor se requiera e requiere. E acabado todo lo susodicho, su señoría con las dichas señoras, los tronpetas e cherimías tocando, se bolvías a su posada [...] E en estos días avía algunos conbidados de los cavalleros e dueñas de la çibdad, y fazíanse todas las cosas, así en ir y venir a la iglesia como en el serviçio de la mesa y en el dançar e cantar e dar las colaçiones, e en todas las otras cosas, por la orden e manera qu'el primero día de Pascua, salvo que en las noches avía momos y personajes [...] E desque avían çenado, alçavan las mesas e vancos, e dançavan e cantavan. E después venían momos, los quales para esa noche estavan adereçados. E desque avían dançado, mandava traer colaçión. E luego se despedían los conbidados, a los quales se davan muchas antorchas de çera con sus pajes, con que ivan a sus posadas; y él, con las dichas señoras, retraiese a dormir [...] Para esta fiesta de los Reyes, el señor Condestable fazía sala, e mandava conbidar a los regidores e jurados, cavalleros e escuderos e letrados e otros çibdadanos, para comer a

la mañana e çenar a la noche [...] Y a una ora o dos de la noche, el dicho señor Condestable con los cavalleros que avían de correr la sortija, la qual estava puesta en la calle, delante de la torre de su posada, e muchas dueñas e donzellas a las ventanas e tejados, se iva a las casas de doña Violante de Torres, que eran a la Madalena. E allí se adereçavan muy bien de muy discretas e lindas envençiones, a las vezes con falsos vi-sajes, a las vezes sin ellos, e de todas las otras cosas que al caso se requerían, muy bien ataviados [...] Y en acabando de çenar, los maestresalas alçavan las mesas. Y luego mandava fazer la *Estoria de quando los Reyes vinieron a adorar y dar sus presentes a Nuestro Señor Ihesuchristo*. Y después de fecha y mirada con grande devoçión, mandava traer colaçión; y fecha, su merçed se retraía a su cámara, y todos aquellos cavalleros e escuderos se despidían. A los quales se davan muchas antorchas y pajes con que se fuesen a sus posadas.

(*Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo: estudio y edición*, ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, págs. 38-162).

2.

CORONACIÓN DE DON FERNANDO  
DE ANTEQUERA, REY DE ARAGÓN

Este fragmento de la crónica de Alvar García de Santa María narra parte de la ceremonia de la coronación de don Fernando de Antequera como rey de Aragón, celebrada en Zaragoza en 1414. El texto describe el gran espectáculo que tuvo lugar en el palacio de la Aljafería tras el banquete: una representación alegórica en la que intervienen los Pecados y las Virtudes, y que se abre con la aparición de un Ángel y se cierra con la visión de la figura de la Muerte. El texto original de la representación, que sería en catalán, no se transcribe en la crónica, a excepción de los versos que recita el ángel, traducidos al castellano. Esa representación original, aunque sin argumentos decisivos, se viene atribuyendo a don Enrique de Villena (véase J. E. Walsh y A. Deyermond, 1979, págs. 57-85; P. M. Cátedra, 1983, II, págs. 127-136).

[...] E quando el dicho señor rey lle-go al aljafería, eran pasadas quatro oras después de medio día, e descavalgó e subió en su cámara, e las gentes se entraron en la gran sala do avía de comer. E el dicho señor rey salió de su cámara vestido de un manto de oro enforrado en armiños, e su corona en la cabeza. E el príncipe e el duque sus fijos llevavan delante la mançana e çebtro de oro, e delante dél cient hachas de çera blancas ardiendo, e así se fue asentar a la tabla do avía de comer asentado en su muy rica silla, e de la en mano derecha comían los perlados e a la mano ezquierda comían los señores príncipe de Girona e duque de Peñafiel, e un poco más baxo todos los otros grandes e en cada canto de mesa



un perlado, e después los cavalleros. E en medio de la sala estava un aparejador grande en do estavan las vaxillas del señor rey, de oro e de plata dorada, con que el rey hera servido a su tabla [...]

E aquí en esta sala fueron traídos a las dichas tablas muchas viandas e manjares de pavones e capones e gallinas, e diversos potajes; e delante de cada manjar, sus juegos, según que aquí diremos. Delante del primero manjar venía un muy fermoso grifo todo dorado, tan grande como rocín, e traía una corona de oro al pescueço, e iva toda vía echando fuego faziendo lugar entre las gentes por do pasasen los manjares, que en otra manera no pudieran pasar tan aína ante las gentes.

E en esta gran sala estavan fechos ençima de la puerta por do entravan a la dicha sala un gran cadalso alto como manera de los çielos, que heran fechos en esta manera: hera un andamio alto sobre la puerta e en medio dél estavan tres ruedas una sobre otra, e la del medio mayor que las otras, e de la una parte e de la otra de las ruedas avía ocho gradas de cada parte todas las ruedas, e en llenadas e enbutidas; e las ruedas e todo el andamio e las gradas heran de color del çielo, e ençima de las ruedas, sobre la postrimera, avía un çielo más alto que los otros, en el qual estavan dos niños muy bien guarnidos de paños de oro, e estava el uno al otro poniendo una corona en la cabeça, a remembrança de quando Dios coronó a Sancta María; las quales tres ruedas estavan llenas de omes vestidos de paños blancos e con alas grandes doradas e con rostros sobrepuestos blancos a paresçiençia de ángeles e tan fermosos que bien paresçían ángeles. E estas tres ruedas fazían movimiento la una contra la otra a manera de çielos quando se mueven cada que querían. E estos ángeles e arcángeles tocando estromentos e cantando e faziendo muy estraños sonos [con] farpas e guitarras e laudes e rabés e hórganos de pano, e otros estromentos de cuerda de gran solaz hera de lo oír e ver; e maguer las ruedas de los çielos fazían movimiento, el çielo de ençima de los niños estavan todavia quedos que se no movían, e las quatro gradas más altas. Estavan en ellas asentados príncipes e profetas e apóstoles, cada uno su señal en la mano por do hera conoçido.

E en la primera grada de las otras, otra contra ayuso estavan siete omnes en semejanças de los siete pecados mortales [e de-

yuso dellos en las tablas a sus pies estaban pintadas siete cabeças de demonios en semejança de los siete pecados mortales,] e en la segunda grada estavan siete moços con rostros e sobrepuestos, que paresçían diablos que atormentavan a los siete pecados mortales.

En la terçera grada estavan las virtudes.

En la quarta grada, los siete ángeles.

E entrando el dicho señor rey a su tabla aviendo reçevido el agua en la dicha sala quando vino a comer, según que diximos, luego ese punto se començaron a mover los çielos de los ángeles e arcángeles, e fazían sonar sus estromentos e los patriarcas e profetas e apóstoles cantavan el «Te Deum laudamus» e otros inos e prosas dando loores e graçias a nuestro Señor por la muy solene corona e unçión qu'el dicho señor rey avía reçevido con grande devoçión.

Estando el dicho señor rey a su tabla aviendo reçevido el agua a las manos, muy solenemente entró el primero manjar por la puerta de la sala, e venían en los tajadores pavones con sus colas alçadas, cubiertos los cuerpos dellos con fojas de oro e sus armas de Aragón, e tenían sus cuellos altos con la su devisa de la estola. E delante todos los juglares faziendo gran ruido que unos a otros no se oían, e el dicho grifo delante echando fuego a una parte e a otra desviando las gentes, e asentando el manjar, todas las tablas de la sala fueron llenas de viandas de diversos manjares muy abastadamente.

E comiendo el dicho manjar, primero Dios padre movió todos los çielos, e dende partió una gran nube e desçendió delante de la mesa en igual de los paños françeses que estavan puestos en la sala alto del suelo como una lança d'armas, e salió de la nube un ángel cantando, trayendo en la mano una espada desnuda de la vaina e dixo dos coplas así en limosín:

Dios te salve, rey magnífico con corazón fuerte;  
la Trinidad sancta y verdadera  
a ti me invía como a flor d'España,  
que te mantengas siempre en buen conorte  
y reposaras alto en los çielos  
con arcángeles, do es muy fuerte castillo.

Encomiéndote todo el pueblo menudo  
que entre los grandes no sea mal caído,  
pilar mucho fuerte de verdadera crisma,  
defendedor de clara fe.

La iglesia de Dios a ti se encomienda  
creyendo ciertamente que le quitarás la cisma  
llevando el Sancto Padre allá,  
dentro en Roma, sin toda fallencia,  
obedeçerle han con gran reverencia,  
e çesarán las çismas de aquí adelante.

Acavado de dezir, la nube subió el ángel a los çielos e los  
del paraíso tocaron sus estromentos faziendo gran son de ale-  
gría que [...?]

E Sobervia se levantó e dixo dos coplas que mentavan  
quién hera e dixo en todo sus maldades estando vestidos  
unos paños de oro [...mesín?].

E Avaricia se levantó luego e dixo todas quantas [cosas] faze  
el avariento e dixo dos coplas en que declaró sus culpas, e  
esta[va] vestido unas ropas viejas remendadas de diversas colores.

E Luxuria se levantó, que estava vestida de paños colora-  
dos con rayos de oro muy apostado e bien pintado, teniendo  
un espejo en la mano semejanças desonestas e dezía dos tro-  
bas de todas sus trachas [?] desordenadas.

E levantóse Invidia que estava vestido el paño pardo claro  
con la cara amarilla parando mientes a todas partes, mostrán-  
dose que venía triste e doloroso, aviendo gran dolor del bien  
de los otros, e dixo dos coplas de su mal talante e mengua do  
morían desesperando por el bien de los otros.

E levantóse Gula, que estava vestido de verde oscuro te-  
niendo delante de sí muchas viandas, e dixo dos coplas de  
cómo todavía estava hambrienta.

E Ira se levantó vestida de blanco, todas las ropas llenas de  
llamas de fuego teniendo un puñal en la mano, faziendo con-  
tinente grande e airoso que se quería dar con el puñal por los  
pechos, e dixo dos coplas que la non detuviesen e como ras-  
gava sus vestiduras.

E Pereça se levantó, que estava vestido de negro e tenía en  
la mano un libro que parecía que se le caía de las manos e

non lo podían levantar de pereza, e dixo dos coplas de su pe-  
reza e ruindad.

E aviendo acavado todos los siete pecados mortales, en la  
segunda grada ençima de sus demonios estavan las siete vir-  
tudes que son contra los dichos pecados, las quales se llevan-  
taron.

Primeramente Humildad estava vestido de paño gris claro  
con su tocado muy onesto e los ojos omillados mostrando de  
sí muy gran omildad, e dixo dos coplas loando paçiençia e  
perdonando los fierros que le fazen. E un ángel que estava a  
las espaldas de Umildad dixo otras dos coplas loando a Umil-  
dad, poniéndole una corona en la cabeça.

E acavado el ángel, levantóse Largueza que es contra la  
Avaricia, que estava vestido de verde muy onestamente te-  
niendo en la falda muchos florines e doblas e lançando de-  
llos a todas partes mostrando su gran largueza, e cantando  
dixo dos coplas loando Largueza vestiendo pobres e dando  
a menguados. El ángel que estava a las espaldas púsole una  
corona en la cabeça e díxole dos coplas loando buena Lar-  
gueça.

E acavado el ángel, Castidad levantóse, que es contra la  
Luxuria [que] estava vestido de blanco brocado de oro muy  
onestamente que non acatava a ninguna parte e dixo dos tro-  
bas loando Castidad. E el ángel le puso la corona en la cabeça  
e dixo otras dos coplas que por galardón en el çielo meresçe  
ser coronada e aquí muy honrada.

E acavado de dezir el ángel, levantóse Amor del Próximo  
contra Invidia, que estava vestido de cárdena mucho alegre  
queriendo bien a todos e dixo dos coplas mostrando tomar  
todo trabajo por su próximo e amarlo con amor verdadero. E  
su ángel tomó la corona e la corona dándole galardón, e dixo  
dos coplas mostrando cómo Dios ayuda al que ama su próxi-  
mo, que le plaze de su bien e pesa de su mal.

E acavado de dezir el ángel, levantóse virtud de Tenplança  
que estava vestido de brocado colorado con oro teniendo de-  
lante de sí un plato de vianda faziendo continente de comer  
onestamente dando a entender que comía con tenplança, e  
dixo dos coplas cómo deve el comer ser tenplado tomando  
los medios siendo en todo llegado a Dios. E su ángel la coro-

nó cantando dos coplas dando a entender cuánto plaze a Dios la virtud de Tenplança.

E acavado de dezir el ángel, Paçiençia se levantó, que estava vestida de verde con continente omilde, e un moço levantóse e diole una palmada, e Paçiençia fincó los inojos e cantando dixo dos coplas rogando a Dios que lo perdonase loando Paçiençia. E el ángel le puso la corona en la cabeça e cantando dixo dos coplas dando a Paçiençia por galardón el paçiençia por paraíso.

E acavado de dezir, Deligençia se levantó que estava vestida de blanco que tenía un libro en la mano leyendo en él muy devotamente, e cantando dixo dos coplas de cómo ome deve fazer las cosas diligentemente e amando a Dios. E acavado Deligençia su Angel le puso una corona en la cabeça, cantando dixo dos coplas que mostrava el rey ser diligente en su fecho devidamente.

E acavado de dezir el Ángel, luego se rebolvieron los çielos, e en medio de la sala salió una nube en la qual venía la Muerte la qual era muy fea llena de calaveras e culebras e galápagos e venía en esta guisa. Un hombre vestido en baldreses amarillos justos al cuerpo que pareçía su cuero, e su cabeça era una calavera e un cuero de baldres toda descarnada sin narizes e sin ojos que pareçía muy fea e muy espantosa, e con las manos faziendo semejanças a todas partes, que llamava a unos e a otros por la sala.

E acavado esto de fazer la nube tornose a los cielos e luego entro el mayordomo con el segundo manjar, los platos e tajadores llenos de muchos capones e pasteles dorados e pasteles de diversas aves vivas e otros muchos manjares, e los juglares delante el dicho grifo echando fuego por la sala faziendo lugar por do pasasen los que llevaban los manjares, e en pos del grifo delante del manjar iba una gran roca como manera de castillo de madera pintado sobre sus carretones, e en medio del dicho castillo iba una jarra de Sancta María con sus lirios blancos de plata brunida muy grande.

En el dicho castillo ivan seis donzellas cantando cantos muy dulces de oír, e en el canto del dicho castillo iba una águila dorada muy grande coronada. E traía en el cuello un collar de la divisa de las jarras del rey de Aragón, e la jarra que

hera en medio del castillo andava a la redonda quando la movían, e así entro por la puerta de la sala el segundo manjar.

E luego Dios Padre movió los cielos e todos los ángeles e arcángeles sonaron sus instrumentos, e patriarcas e profetas cantaban sus cantos muy maravillosos, e la primera nube que primero salió ante la mesa del señor rey salió en el aire e venía en ella un Ángel que traía en la mano una jarra de oro con sus lirios muy fermosa e dixo en canto una copla que él era embaxador de la Virgen resplandeziente que le enviaba aquella jarra que por siempre truxesse en su conquista, e dixo dos coplas loando al Papa Benedicto abiéndole por verdadero Papa, e que le esforçasse el señor rey pues que tenía la divisa imperial.

E acabado de dezir el Ángel su embaxada tornose a paraíso, e en esta manera llegaron los manjares a la tabla e abrieron los pasteles e salieron aves volando por la sala.

E luego que el dicho grifo vido el castillo ante la dicha tabla del señor rey vino contra el por se combatir con la dicha águila, e con el dicho grifo venían omes vestidos como moros alarbes con sus escudos en la manos, e des que lo vido el águila decendió del castillo en tierra, e a pesar dellos llegó a la mesa del rey e fizole su reverencia e volviouse a su castillo que el grifo e los alarbes lo combatían e las donzellas que lo guardaban peleaban con ellos, e des que el águila lo vido fue a la pelea con el grifo picando a los moros, pero no se tocaba con el grifo salvo que fazia continente de pelear, e estando así abriose la jarra por medio e salió della un niño muy fermoso vestido con vestiduras fechas a armas reales de Aragón con una espada en la mano e con grande ardidez fizo que iba contra los alarbes e contra el grifo. E entonces cayeron todos como muertos en tierra e muy espantados del ardideça del niño, e el grifo fuyó e subiose el águila en el canto del castillo a do abía venido, e por esta manera acabó el rey e las gentes de comer.

E alçaron los manteles e el rey salió con los infantes sus hijos e al derredor del los duques e condes e perlados e caballeros que ende comieron e todos los juglares e trompetas e menestriales delante dél e las cien hachas de cera ardiendo delante dél, e en llegando en drecho de los cielos todos se

movieron cantando de muy grande melodía taniendo e cantando todos el «Te Deum laudamus».

E assí salió e fue a la casa de los Mármoles e allí se assentó en su silla e en derredor sus fijos e los infantes a sus pies, e el rey mandó levantar al príncipe e a sus hermanos e fueron a dançar e con ellos muchos caballeros e escuderos e allí obieron su solaz e luego el rey demandó especias e vino, e desque obieron fecho colación subiose a su cámara que era cerca de media noche, e las gentes se fueron a sus posadas [...]

(Alvar García de Santamaría, *Crónica de Juan II*,  
Bibliothèque Nationale de France, ms. esp. 104,  
fols. 198r-202r.)

### Apéndice III

#### Poemas de cancioneros

*Este dezir fizo e ordenó el dicho Fernand Sánchez Calavera commo en manera de preguntas e requēstas que fazía e ponía contra una señora de qu'él andava muy enamorado. El qual dezir va muy bien fecho por quanto en la una copla dize el contra ella la entençión de sus amores e respóndele ella luego en la otra copla, defendiéndose dél muy bien\*.*

—Señora muy linda, sabed que vos amo  
e ando e bivo so vuestra esperança,  
e vuestro apellido en mis obras llamo,  
aviendo en vuestra valor confiança.  
El mi cor inflama la vuestra membrança, 5  
deseo por siempre servir e loar  
a vos, muy gentil, graciososa sin par,  
de alto linaje e noble criança.  
—Amigo, mirando aquel verde ramo 10  
que en el paraíso la Virgen alcança,  
en más poco tengo que paja nin tamo  
aqueste vil mundo e su buenandança,  
que la que non ama bive en folgança  
e su corazón en paz sin pensar,  
e quien Amor sirve suele alcançar 15  
por poco plazer asaz tribulança».

\* Se halla en el *Cancionero de Baena*, 181v-182v [PNI]; una versión posterior ofrece el *Cancionero de Ramón de Llavía* [86\*RL].



—Pues, ¿cómo, señora, la vuestra niñez  
beldat tan estraña, se podrá sostener,  
que un tiempo o otro en alguna vez  
non querrá lo que otras quisieron saber? 20  
Por cierto, yo dudo si tal puede ser;  
por ende, segund vuestro tiempo devedes  
usar deste mundo, que, puesto que errede,  
podedes después penitencia fazer.

—Confío, amigo, en dios, justo joez, 25  
que, por su bondad, sin yo merescer,  
me libró fasta aquí, que más de rahez,  
segund mi hedad, pudiera caer.  
De aquí adelante me querrá sostener,  
qu'es más provechoso, segund vos sabedes, 30  
vencer al diablo quando echa sus redes  
que, fecho el pecado, remedio poner.

—A mí bien me plaze, gentil vida mía,  
que limpia vivades de todo pecado,  
pero una cosa tan sola querría 35  
como por fruta e buen gasajado:  
por que yo bibiesse muy ledo e pagado,  
quando con vos departa en solaz  
que vos pluguiesse que vos diesse paz,  
e desto sería assaz contentado. 40

—Sí Dios me consuele, yo leda sería  
de vos complazer, señor, muy de grado  
en lo que mi bien, mi onra e valía  
en prez e onores non fuese menguado;  
que mi corazón serié conquistado 45  
si vos consintiese llegar a mi faz.  
Tengo que a muchas sin duda el agraz  
con tales maneras avedes echado.

—Pues que tenedes propósito santo  
e de presente estades guardada 50  
qual nunca donzella nin dueña fue tanto,  
fazéme, señora, merçed señalada:

si esta entención vos fuere mudada  
e vos persiguieren las puntas de amor,  
que sea yo vuestro e leal servidor 55  
e vos mi señora, mi bien, mi amada.

—La mi entención será firme quanto  
mi alma fiziere e mi cuerpo morada,  
membrándome siempre aquel cruel llanto  
que faze el alma que va condenada. 60  
E la tal promesa por mí otorgada  
a vos non sería nin otra mayor,  
ca el dulce canto del gran bretador  
engaña e mata al ave cuitada.

—Agora vos digo que puedo, señora, 65  
contarvos por más cruel e más dura  
de quantas conosco en el mundo agora  
nin se fallar puede en toda scritura.  
¡Dóla al diablo atanta cordura!  
Siempre dezides al omne de non, 70  
más fortaleza tenéis que Sansón,  
con vos non me vale razón nin mesura.

—Quien cerca de vos comarca e mora  
bien le conviene memoria muy pura,  
que non sé christiana, judía nin mora 75  
a quien vuestros dichos non pongan locura;  
maguer que de fuera demuestran dolçura,  
ençierran ponçoña en el corazón,  
ca diz un exemplo: «quien cree a varón  
lágrimas siembra con mucha tristura». 80

23 errede] ereveys PNI 44 en] on PNI

63 bretador] brecador PNI  
80 tristura] tristeza PNI

*El debate de Alegria e del Triste Amante\**

—Non fuís,  
en vuestra busca soy venida.

—¿A mi dezís?

Dexadme, qu'es ya perdida  
libertad, la qual tenía  
por trabajarme  
de seguir a quien porfia  
por matarme.

—Non me cognoçéis,  
pues respondéis assí.

—Non me culpéis,  
pues non se parte de mí,  
que el mi grande desseo  
es tan fuerte  
por el qual yo bien veo  
ya mi muerte.

—Yo soy Alegría,  
que vos vengo a consolar.

—Ya passó el día  
que vos anduve a buscar.

5

10

15

20

—Yo era vuestro servidor.

—Vos os partistes;  
desque fui buen amador,  
nunca bolvistes.

—Pues que vengo,  
queredme luego tomar.

—Tanto mal tengo,  
captivo, por bien amar  
que alçar mis ojos agora  
non vos puedo,  
mas de mi fin sabidora  
seréis çedo.

—Si queréis, vuestra fin  
es escusada.

—Mal lo sabéis  
quánto es bien allegada.  
Ya bien es muy mejor  
que non bivar  
quien tan esquivo dolor  
ha de sufrir.

—Seguid mi vía,  
e vida será para vos.

—Bien sería,  
mas no puede ser, pardiós.  
Obligome con simpleza  
de servir  
por quien ha ombre tristeza  
de morir.

—Poco entendéis,  
pues de mi vos apartais.

—Vos non veis  
de qué guisa me tomais,  
que en verdad mucho çercano  
de partida  
que he de fazer temprano  
desta vida.

25

30

35

40

45

50

55

\* Se halla en el *Cancionero de Módena*, 83r-84r [ME1] y en el *Cancionero de Herberay des Essarts*, 152r-154v [LB2]

13 grande] gran LB2 15 yo] om. LB2 20 a] om. LB2

22 os] hos LB2 42 e] om. LB2 45 obligome] obliqueme LB2 55 he]  
havré LB2

—El partimiento  
non me diréis quién lo aquexa.  
—Pensamiento  
continuo que non me dexa, 60  
que nunca tales dolores  
padesçió  
hombre triste por amores  
como yo.  
—Si escapais, 65  
seguiréis luego mis vías.  
—Demás fablais,  
pues son tan pocos mis días,  
mas si yo alguna vida oviere  
por ventura, 70  
seguiré quanto pudiere  
la tristura.  
—En fe vos juro  
que jamás non vos venga a ver.  
—Soy seguro 75  
de non vos aver menester,  
mas ante la muerte venga  
a me partir  
por que tal pena non tenga  
de seguir. 80  
—¿A tanto mal  
quién vos fizo ser llegado?  
—Desigual  
amor muy desordenado  
que me tiene en su poder 85  
e me faze  
toda pena padesçer  
que le plaze.  
—Yo me despido  
de vos en quanto bivierdes. 90

—Yo soy perdido,  
Fazed el mal que quisierdes,  
que no ay daño más peor,  
segund espero,  
que cobrar tal disfavor 95  
del qual muero.

*Fin*

Por buen señor  
a mi fin soy llegado,  
qu'es mas honor  
que cauteloso enamorado. 100

58 aquexa] quexa LB2 78 me] om. LB2 90 bivierdes] viviéredes LB2

92 quisierdes] quisiéredes LB2 94 falta este verso 100 enamorado] namorado LB2

[Fray Íñigo de Mendoza, *Diálogo de pastores*]

*Comiença la revelación del ángel a los pastores*

CXXII Pasemos de los señores,  
qu'el ángel dellos pasado  
es ya ido a los pastores,  
pobrezillos peccadores,  
a do están con su ganado.  
Andemos, aína, andemos,  
con congoxoso deseo,  
porque a tal hora lleguemos  
que todos juntos cantemos  
«*Gloria in exçelsis Deo*».

CXXIII Corramos por ver si quiera  
aquella gente aldeana  
cómo se turba y altera  
en ver de nueva manera  
en el aire forma humana,  
diziendo con grand temor  
el uno al otro temblando:  
«¡Cata, cata, Juan Pastor,  
y juro a mí, peccador,  
un ombre viene bolando!».

*Responde el otro pastor*

CXXIV

«¡Sí, para Sant Julián,  
ya llega como la peña!  
Purre el çurrón del pan,  
acogerm'é a Sant Millán,  
que se me eriza la greña,  
y mi muça colorada,  
para que, si a mí se llega,  
por que no me haga nada,  
le haga la revellada  
a huer de la palaçiega».

*Respondió el otro pastor*

CXXV

«Yo lo veo, prometo a mí,  
de que puedo aquellotrar  
que del día en que nascí  
yo nunca tal cosa ví,  
nin pastor deste lugar.  
Daca, yérgete, Minguillo,  
enantes que él nos vea,  
y nuestro poco a poquillo  
por tras este colladillo  
vamos dillo al aldea».

*Habla el otro pastor*

CXXVI

«A la he, bien lo quería,  
mas estoy tan pavorido  
que mudar no me podría,  
segund es la medrosía  
que en el cuerpo me ha metido.  
Y también si, mientras vamos,  
bolando desapareçe,

cata, Juan, dirán que entramos  
que borrachos estamos  
o qu'el seso nos fallestçe».

*Replicale el otro*

CXXVII

«¿Tú eras hi de Pascual,  
el del huerte coraçón?  
¡Torna, torna en tí, zagal,  
sé que no nos hará mal  
tan adonado garçón!  
Pónteme aquí a la pareja  
y venga lo que viniere,  
que la mi perra bermeja  
le sobará la pelleja  
a quien algo nos quisiere.

CXXVIII

Y si de aquí nos mudamos  
a dezillo a la villa,  
por mucho que nos corramos,  
como crees, Domingo Ramos,  
buela como aguililla.  
Mas paresçe mejor es  
convidallo a un presado  
y sabremos bien quién es,  
porque quiçá después  
espantarnos ha el ganado».

*Respondió el otro pastor*

CXXIX

«¡O, pésete mal grado!  
Calla, calla, Juan Pastor,  
que si es algund peccado  
que viene así asombrado  
a meternos en pavor...  
Mas ponte la tu çamarra,  
la que tienes de holgar,  
y tiempla bien tu guitarra,

y yo con una piçarra  
començemos de bailar.

CXXX

Saquemos el cucharal  
y tanbién mi caramillo,  
y llamemos a Pasqual,  
porque nunca vio atal,  
y a su hermano Minguillo;  
mas juro a mí, peccador,  
que me tiene aquellotrado,  
que ni sé si es encantador  
o si ombre malhechor,  
que todo esté espantado».

*[Responde el otro]*

CXXXI

«Aturemos, jur'a Diego,  
pues que te estay en gasajo  
y, si nos abla bien luego,  
harás presto del huego  
para guisalle un tasajo,  
que no puedo ismaginar,  
hablando, Mingo, de veras,  
que ombre sepa bolar  
si no es Juan Escolar,  
que sabe d'encantaderas.

CXXXII

Minguillo, si as mirado,  
iñoras su vestuario;  
verás quán pinto y parado  
al que se viste el untado  
para entrar al santuario.  
Jura hago que ismagino,  
aunque nesçio rabadán,  
qu' éste a Zacharías vino  
en el ofiçio divino  
a dezille lo de Juan».



*Torna a la historia y pone la revelación del ángel*

CXXXIII      Mientra estavan altercando  
con su rudez inñocente,  
llega el ángel relumbrando,  
y coménçoles cantando  
a dezir muy dulçemente:  
«¡O pobrezillos pastores,  
todo el mundo alegre sea,  
qu'el Señor de los señores  
por salvar los peccadores  
es nascido en vuestra aldea!

CXXXIV      Es ya vuestra humanidad  
por éste Hijo de Dios  
libre de captividad,  
es fuera la enemistad  
d'entre nosotros y vos,  
y vuestra muerte primera  
con su muerte será muerta  
y, luego que aqueste muera,  
sabé qu'el çielo os espera  
a todos a puerta abierta.

CXXXV      No curéis de titubar,  
yo os daré çierta señal:  
id a do suelen atar  
los que vienen a conprar  
sus bestias en el portal,  
do sin más pontifical,  
io varones sin engaños!,  
veréis en carne mortal  
la persona divinal  
enpañada en pobres paños».

CXXXVI      El ángel qu'esto dezía,  
angelical muchedumbre

se llegó a su conpañía,  
que cantavan a porfia  
con çelestial dulçedumbre  
las eternas maravillas  
de la bondad soberana,  
el reparo de sus sillas,  
el lavar de las manzillas  
de toda la carne humana.

CXXXVII      Y después que así cantaron  
muy grand gloria al Dios eterno  
y la paz nos predicaron,  
subieron por do baxaron  
al su reigno sempiterno.  
Quedaron con sus ganados  
los pastores de consuno  
medio muertos, espantados,  
mas después en si tornados  
començó a dezir el uno:

*Torna a hablar Juan Pastor*

CXXXVIII      «Minguillo, daca, levanta,  
no me muestres más enpacho,  
que, segund éste nos canta,  
alguna cosa muy sancta  
deve ser este mochacho.  
Y veremos a María,  
que, jura hago a mi vida,  
ahún quiçá'l preguntaría  
en qué manera podía  
estar virgen y parida».

*Responde Mingo*

CXXXIX      «Para Sant Hedro, te digo  
que puedes asmar de tanto  
que si no fueses mi amigo

allá no huese contigo  
segund que tengo el espanto,  
que oy a pocas estava  
de caer muerto en el suelo  
quando el ombre que bolava  
oiste cómo cantava  
qu'era Dios este moçuelo.

CXL

Mas no quiero estorçear  
de lo que tú, Juan, as gana,  
pues que tú fuiste a bailar  
quando te lo fui a rogar  
para las bodas de Juana;  
mas lleva tú el caramiello,  
los albogues y el rabé,  
con que hagas al chequiello  
un huerte son agudiello,  
que quicá yo bailaré.

CXLI

Pues luego de mañanilla  
tomemos nuestro endeliño  
y lleva tú en la çestilla  
puesta alguna mantequilla  
para la madre del niño,  
y si están aí garçones,  
como es día de domingo,  
harás tú, Juan, de los sones,  
que sabes de saltejones,  
y verás quál anda Mingo.

CXLII

Por ende, daca, vayamos,  
quede a Perico el ganado,  
mas cata si allá llegamos  
que entremos juntos entramos,  
que estoy muy amedrentado,  
que, segund el enbaraço,  
medrosía y pavor  
que con aquel su collaço  
que vimos, todo me enbaço  
de ir delante el Señor.

CXLIII

Llamemos a Pascualejo,  
el hi de Juan de Trascalle,  
para que mire sobejo  
aquel claror tan bermejo  
que relumbra todo el valle.  
¡Quán claro que está el otero!  
Te juro a Sant Pelayo,  
para ser cabo el enero,  
nunca vi tal relumbrero  
ni aunque fuese por el mayo.

CXLIV

Garçones de branca bría  
trobejan con un moçuelo;  
¡cata, cata, qué alegría!  
Jur'a mí que juraría  
que son ángeles del çielo.  
Lieva, lieva, revellado,  
que yo te juro a Sant Hedro  
de te apostar el cayado,  
si quiero correr priado,  
de llegar antes de Pedro.

CXLV

¡O bien de mí, qué donzella  
que canta cabo el chequito!  
¡Mirá qué boz delgadiella!  
¡Mal año para Juaniella,  
aunque cante boz en grito!  
¡O hi de Dios, qué gasajo  
abrá, Mingo, si la escuchas,  
ni aun comer migas con ajo,  
ni borregos en tasajo,  
ni sopar huerte las puchas!

CXLVI

¿No sientes huerte plazer  
en oír aquél cantar?  
¡O, cuerpo de su poder,  
no me puedo contener  
que no lo vaya a mirar!  
Mira cuánto grand luziello

en Belém el aldiuela;  
llama, llama a Turibiello,  
tañerá su caramiello  
y tú la tu cherunbela.

CXLVII

Yo tañeré mi arrabé  
que tengo en la mi hatera,  
el que viste que labré  
después que me desposé,  
andando en el enzimera;  
quanto yo todo m'acuetro  
con su cantiga perheta,  
ca tú, Mingo Galleta,  
repica la çapateta  
a huer de marras apuetro».

*Habla el auctor*

CXLVIII

Ençendidos y animados  
con sus matiegas razones,  
dexaron desanparados  
sus hatos y sus ganados  
los pastoriles varones,  
y llegados al lugar  
con deseoso talante,  
meresçieron de hallar,  
de mirar y de adorar  
nuestro dibinal infante.

CXLIX

Tornados ya de groseros  
de conosçer tan sabido,  
quieren ser los primeros  
christianos y pregoneros  
del grand misterio ascondido;  
todos tres encontinentes  
después del niño adorado  
comiençan públicamente  
a descubrir a la gente  
el secreto revelado.

*Cuenta el un pastor todo lo que avía visto*

CL

El uno dixo en consejo:  
«¡O, si vieras, hi de Mingo,  
nieto de Pascual el Viejo,  
en un pobre portalejo  
lo que oímos el domingo;  
con los cantares que oí  
tan huerte me aquellotrava  
que, juro al poder de mí,  
del gasajo que sentí  
el ojo me reilava.

CLI

Ví salir por el collado  
claridad relanpaguera,  
aunque estava ençamarrado  
dormiendo con mi ganado  
en esta verde pradera;  
los zagales con la dueña  
cantavan tan huertemente  
que derramé so la peña  
el leche de mi terreña  
por mijor parallo miente.

CLII

Y más te digo de veras,  
que aun antes rodeando  
las ovejas parideras,  
de somo las conejeras  
vi los ángeles cantando;  
yo te juro y te rejuro  
que un niño relumbrava,  
qu'el rebollar de trasmuro  
y el cotarro más oscuro  
huerte lo iñorava.

CLIII

El tempero ventiscava  
de cabo del regañón;

el çierço, asmo que elava;  
 el gállego lloviznava  
 por todo mi çamarrón,  
 mas viendo cantar de vero  
 con la gaita los garçones.  
 desnuyé la piel de cuero  
 por correr asmo ligero  
 a notar las sus cançiones.

CLIV

Vilos claros como el rayo,  
 y al muedo de sus cantares,  
 ia la he!, dexé el mi sayo  
 y bailé sin capisayo  
 por somo los escobares,  
 y tomé tanta alegría  
 con su linda cantadera,  
 que a sobejo paresçía  
 que panar se derretía  
 por la mi gorgomillera.

CLV

Aún tengo en la mi mamoria  
 sus cantos, asmo que creo  
 unos gritavan vitoria,  
 los otros cantavan groria,  
 otros indaçielçis Deo,  
 otros Dios es pietatis,  
 otros et in tierra paz  
 homanibus vanitatis,  
 otros buena voluntatis,  
 otros abondo que más».

*Muestra el actor por qué razón ha puesto estas  
 pastoriles razones provocantes a riso*

CLVI

Porque no pueden estar  
 en un rigor toda vía  
 los arcos para tirar,  
 suélenlos desempulgar

alguna pieça del día;  
 pues razón fue declarar  
 estas chufas de pastores  
 para poder recrear,  
 despertar y renovar  
 la gana de los letores.

CLVII

Por ende, ningún liviano  
 no lo juzgue a liviandad,  
 pues nuestro linaje humano  
 tiene tan flaca la mano  
 después de su enfermedad  
 que, si la nuestra derecha  
 non consuela la esquierda,  
 es por fuerça que quien flecha  
 nuestra natura contrecha  
 le quiebre el braço o la cuerda.

*Oración en fin de la natividad en nonbre de la dicha señora  
 doña Juana de Cartagena*

CLVIII

Con la alta señoría  
 del sancto niño nasçido,  
 io gloriosa María!,  
 por el gozo deste día  
 con reverencia te pido  
 que me hagas tal servienta  
 del sacro hijo admirable  
 que en la hora de la afrenta  
 yo, peccadora, le sienta  
 piadoso y favorable.

*Vita Christi fecho por coplas por frey Íñigo de Mendoça, a petición  
 de la muy virtuosa señora doña Juana de Cartagena [Al fin:] Fecha  
 en Çamora a veinte y çinco de benero año de lxxxij. Centenera.*

*Juan Álvarez, siendo viejo, para unas monjas devotas suyas, a quien  
avía enbiado ciertas contemplaciones que avían de hazer la noche de  
Navidad, en que le avía pedido que rogasen a Dios por él*

Señoras las qu'estovistes  
al nasçer de nuestra vida,  
dezidme de lo que vistes  
y los gozos que sentistes  
con el hijo y la parida; 5  
y las grandes maravillas  
de ver a dios en el suelo  
y los ángeles del çielo  
puestos todos de rodillas  
serville con las mantillas; 10  
y si luego allí a desora  
os encendistes damos  
en mirar la gran Señora  
quán umildemente adora  
a su hijo y su señor, 15  
que sentir tales primores  
no ay dureza que no quiebre;  
y si fuestes al pesebre  
adorar con los pastores  
al niño, vuestros amores. 20

\* Se halla en el *Cancionero de Juan Álvarez Gato*, 28v [MH2]

Y contáme las naciones  
de los c'allí se hallavan,  
las músicas y cançiones  
las altas contemplaciones  
que en la fiesta se tratavan; 25  
y si gustastes del pan  
del hijo de dios presente;  
sé que vistes claramente  
las verdades de san Juan  
que por él dichas están. 30

Si vistes del que nació  
su gloria, su resplandor  
y el secreto que mostró  
quando se trasfiguró  
en el monte de Tabor, 35  
y pagó lo que pecamos  
los por nasçer y naçidos  
do fuemos restituidos  
en la gloria qu'esperamos,  
si su consejo tomamos. 40

Tanbién, señoras, dezi  
si tovistes el cuidado  
las c'os hallastes allí  
de rogar a dios por mí,  
como os tengo suplicado. 45  
Y pues só tan vuestro çierto,  
no olvidés, por caridad,  
vuestro siervo de verdad,  
qu'estó tan çerca del puerto,  
que, aunque bivo, bivo muerto. 50



[*Canciones para las celebraciones de la Noche de Navidad*]\*

# VII

*¡Bien vengades, los pastores,  
é, bien vengades!*

Nos el infante vimos  
e a él nos ofreçimos.

En el pesebre do estava  
la Virgen lo aguardava.

En paños embrolvido  
e al mundo ofreçido.

Los ángeles con honor  
laudavan al Salvador.

Tornámonos nuestra vía  
con muy grand alegría,  
por vos lo fazer saber,  
e devédeslo creer.

\* *Cancionero musical de Astudillo*, 5v y 7r-8r, ed. de Pedro M. Cátedra, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media: estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid, Gredos, 2005, págs. 235-242.

# Anuntiación

*¡Ventura, ventura, Señora, la tuya,  
quán buena ventura!*

«O, reina del cielo, del mundo señora,  
nuestra abogada e procuradora,  
¿si te pluguiese dezimos agora  
tu buena ventura?»

«Dezir mi ventura yo soy plazentera,  
pues sobre todas fue mucho más buena;  
Dios me la dio, oídla y sabelda  
mi buena ventura.

En el comienço del mundo y Adán,  
yo fue criada en el aspecto real  
e siempre guardada para gracia alcançar  
y buena ventura.

Seyendo donzella de poca hedat,  
en el consistorio de Dios eternal  
tratose enbaxada para me enviar  
de buena ventura.

Yo contenplando en cómo sería  
virgen pariese al alto Mexía,  
a Dios demandava de verla y servirla,  
y fue mi ventura.

Toda pensosa en tal pensamiento  
llegó ante mí el buen mensajero,  
cortés, mesurado, fermoso, mançebo,  
con buena ventura.

D'un continente fermoso en catar,  
fincó los finojos, començó a fablar:  
«¡Albricias, albricias, o Virgen sin par  
de buena ventura!

Vengo, señora, de luengo camino  
con alto mensaje del fecho divino.  
¡O fenbra fermosa, escucha qué digo!  
Sabrás tu ventura.

¡O llena de gracia, tú sepas por cierto  
que por tus amores Dios faze concierto  
entre él y la gente, viniendo en ti luego,  
verás qué ventura.

Tú, virgen quedando como de primero,  
a Dios parirás, onbre verdadero,  
su nonbre será Ihesú Nazareno:  
verás qué ventura.

Entre todas les fenbras bendita serás,  
bendito es el fructo que tú llevarás,  
madre de Dios por siempre serás,  
verás qué ventura”.

Oída su fabla, tomé turbación;  
de grant sobresalto, perdí mi color;  
bolví los mis ojos, fablé mi razón  
de buena ventura.

“A Dios prometí guardar castidat;  
yo nunca perdí mi virginidat;  
varón non conozco, pues ¿cómo será  
aquesta ventura?”

Respondió con mesura, diziéndome así:  
“Non temas, señora, nin dubdes de ti,  
que Dios es contento de nasçer de ti  
por tu grant ventura.

El Spíritu Sancto verná sobre ti;  
virtut del muy Alto cobrirá a ti;  
non dubdes de tanto, que cierto es así  
tu buena ventura”.

Como lo oí, baxéme inclinada:  
“Ahé la su sierva de Dios y criada,  
cúnplase en mí, según tu palabra,  
pues fue mi ventura”.

Luego instante que obedecí  
fue el infante concepto en mí.  
¡O, cuán gozosa que yo me sentí,  
por ser mi ventura!

Con grant reverençia partióse de mí  
el mensajero, diziéndome así:

“¡Todos loemos, señora, a ti,  
pues fue tu ventura!”».

¡O Virgen, donzella de alto saber,  
gracias ofrezco a tu merecer,  
fazme servir a ti con plazer,  
pues fue tu ventura!

ÚLTIMOS TÍTULOS PUBLICADOS

- 630 *Poesía completa*, JUAN DE ARGUJJO.  
Edición de Oriol Miró Martí.
- 631 *Cómo se hace una novela*, MIGUEL DE UNAMUNO.  
Edición de Teresa Gómez Trueba.
- 632 *Don Gil de las calzas verdes*, TIRSO DE MOLINA.  
Edición de Enrique García Santo-Tomás.
- 633 *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, SANCHE DE MUÑOZ.  
Edición de Rosa Navarro Durán.
- 634 *Antología poética (1949-1995)*, ÁNGEL CRESPO.  
Edición de José Francisco Ruiz Casanova.
- 635 *Macías. No más mostrador*, MARIANO JOSÉ DE LARRA.  
Edición de Gregorio Torres Nebrera.
- 636 *La detonación*, ANTONIO BUERO VALLEJO.  
Edición de Virtudes Serrano.
- 637 *Declaración de un vencido*, ALEJANDRO SAWA.  
Edición de Francisco Gutiérrez Carbajo.
- 638 *Ídolos rotos*, MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ.  
Edición de Almudena Mejías Alonso.
- 639 *Neptuno alegórico*, SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ.  
Edición de Vincent Martin y Electa Arenal.
- 640 *Traidor, inconfeso y mártir*, JOSÉ ZORRILLA.  
Edición de Ricardo Senabre (10.<sup>a</sup> ed.).
- 641 *Arde el mar*, PERE GIMFERRER.  
Edición de Jordi Gracia (3.<sup>a</sup> ed.).
- 642 *Las palabras del regreso*, MARÍA ZAMBRANO.  
Edición de Mercedes Gómez Blesa.
- 643 *Luna de lobos*, JULIO LLAMAZARES.  
Edición de Miguel Tomás-Valiente.
- 644 *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*,  
ATRIBUIDA A MIGUEL DE CERVANTES.  
Edición de Héctor Briosos Santos.
- 645 *La luz en las palabras. Antología poética*, ANÍBAL NÚÑEZ.  
Edición de Vicente Vives Pérez.
- 646 *Teatro medieval*.  
Edición de Miguel Ángel Pérez Priego.

Los dos principales focos de producción e irradiación del espectáculo teatral en la Edad Media son la Iglesia y la corte. La actividad teatral ocurre en su mayor parte en torno a las sedes catedralicias, los templos parroquiales, los conventos y monasterios, o en torno a la corte regia, los palacios señoriales y el ámbito ciudadano con motivo de fiestas populares, recibimientos o entradas triunfales. La historia del teatro medieval castellano es en buena parte la historia de textos perdidos. La pieza dramática era entendida como representación y no como literatura. Es un teatro que

no tiene una realización textual propia y que no era habitual recoger por escrito. Las crónicas y documentos eclesiásticos dan noticia de ceremonias y espectáculos y sienten la necesidad de transcribir los textos. Los que nos han llegado lo han hecho a través de cancioneros poéticos o de copias ocasionales y descuidadas. Se trata de un teatro sin apenas acción ni trama argumental, un teatro estático con largos parlamentos didácticos o piadosos, más próximos al acto ritual en el que toma parte y con el que se identifica toda la colectividad.

ISBN 978-84-376-2589-8 00646



9

788437

CALLAO - 01

210101100100

09/03/11

3000571



VVAA

TEATRO MEDIEVAL-LH

EAN 9788437625898

PRECIO MÍNIMO GARANTIZADO

PRECIO EDITOR

10.00 €

0141646